Mots incarnés et corps illisibles. L'oeuvre littéraire de Monique Wittig.

Eva Feole

▶ **To cite this version:**

Eva Feole. Mots incarnés et corps illisibles. L'oeuvre littéraire de Monique Wittig.. Linguistique. Université de Lyon; Université de Vérone (Italie), 2017. Français. NNT : 2017LYSES040 . tel-02917988

HAL Id: tel-02917988
https://theses.hal.science/tel-02917988

Submitted on 20 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

N°d'ordre NNT : 2017LYS040

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON
opérée au sein de
l'Université Jean Monnet

Ecole Doctorale ED 484 3LA
Lettres, Langues, Linguistique, Art

Spécialité / discipline de doctorat :
Littérature française contemporaine

Soutenue publiquement le 21/10/2017, par :
Eva Feole

Mots incarnés et corps illisibles. L'œuvre littéraire de Monique Wittig.

Devant le jury composé de :

Calle-Gruber, Mireille, Professeure des Universités, Université Paris 3 Rapporteuse
Setti, Nadia, Professeure des Universités, Université Paris 8 Rapporteuse
Chevalier, Yannick, Maître de conférences, Université Lyon 2 Examinateur
Planté, Christine, Professeure des Universités, Université Lyon 2 Examinatrice

Roulin,Jean-Marie, Professeur des Universités, Université Jean Monnet Directeur de thèse
Genetti, Stefano, Professore associato, Università di Verona Co-directeur de thèse

Sommaire

Introduction 5

I. Pour une biographie intellectuelle 25

1.1 Une jeune écrivaine « sauvage » 25

1.2 Le féminisme matérialiste de Monique Wittig 39

1.3 Quand l'on a « sa maison dans ses chaussures » 52

Passage a. Le corps de l'écrivaine 57

II. Dans la bibliothèque de Monique Wittig 69

2.1 Monique Wittig et la vie littéraire et intellectuelle française des années Soixante 71

Monique Wittig et la linguistique 77

Monique Wittig et les autres féministes 83

Les silences wittiguiens 85

Monique Wittig et la littérature classique, canonique et contemporaine 87

2.2 Une nouvelle romancière ? 93

Passage b. « Pour Natacha, avec tout mon amour » 105

III. Pourquoi ne lit-on pas Monique Wittig ? 117

3.1 Corps illisibles 119

3.2 Entre critiques et lectures déviantes 137

3.2.1 Existentialiste, humaniste, séparatiste : Wittig selon Butler 142

3.2.2 Monique Wittig aujourd'hui 150

Passage c. Lire et écrire le corps 157

IV. Anatomie de l'œuvre wittiguienne 169

4.1 Le texte qui prend corps 171

4.1.1 La construction typographique du texte 176

4.1.2 Entre maladie et mort : le cycle vital du corps textuel 188

4.1.3 Une poétique du fragment 197

4.2 La mise en abyme du texte 205

4.2.1 Les livres dans les livres 208

4.2.2 Se réapproprier la tradition 216
4.3 Saisir le corps 225

Passage d. Rencontrer le corps de l'Autre 231

V. Des êtres de mots incarnés 241
5.1 La résemantisation du corps et de l'identité 243
5.1.1 La quête identitaire au fil des pages 245
5.1.2 L'œil des cyclopes ou la nomination dans l'œuvre wittiguienne 254
5.2 Les mots qui frappent les corps 263
5.2.1 La violence resignifiée 268
5.2.2 La guerre comme synonyme de transformation 273
5.2.3 Penser l'enfer 280

Passage e. Brève histoire du personnage lesbien 285

VI. Faire et défaire le sujet lesbien 297
6.1 Vulnérabilité et puissance 298
6.2 Des corps en métamorphose 303
6.2.1 Être vue ou se voir monstre ? 306
6.2.2 Une mythologie wittiguienne 312
6.2.3 Le corps végétal 319
6.3 Pour un nouvel imaginaire lesbien 325
6.3.1 Un amour qui n'ose pas dire son nom 327
6.3.2 Corps jouissants, corps érotiques 333
6.3.3 Le rire de la lesbienne 338

Conclusion 347

Bibliographie 359

Introduction

Née en 1935, Monique Wittig est aujourd'hui célèbre surtout grâce à ses textes théoriques, mais elle est aussi l'autrice d'une œuvre littéraire éclectique, complexe et subversive. La lectrice et le lecteur passionnés ne nous pardonneront pas d'utiliser le féminin lorsqu'on parle d'elle. Pourtant, pour nous, elle est une « autrice » : le choix de ce terme, tout comme du terme « écrivaine », volontairement incommode, n'aurait pas été accepté par Monique Wittig non plus. Effectivement, à propos de l'emploi du mot « écrivaine », elle déclare ouvertement que ce choix lui paraît « non pas aller vers un dépassement des genres comme il est souhaitable si on veut les abolir, mais d'une part aller vers un renforcement et d'autre part perdre (en ce qui concerne la catégorie sociologique de femmes) le droit à la généralisation[1]. » Féministe matérialiste, notre écrivaine croit fermement que les hommes et les femmes ne sont que des classes sociales qu'il faut éliminer afin de rétablir un régime politique égalitaire et de repousser toute forme d'oppression. De ce point de vue, renforcer le dualisme homme-femme à travers la féminisation de mots qui sont traditionnellement masculins, ne fait évidemment pas partie du projet politique wittiguien. En outre, il faut se souvenir qu'à l'époque où notre autrice écrivait, c'étaient surtout les journalistes qui employaient le vocable « écrivaine », de façon souvent dénigrante ou moqueuse et en faisant allusion aux représentantes de l'« écriture féminine », avec laquelle Wittig prendra ouvertement ses distances[2].

Pourtant, tout en prenant soin de ne pas imposer notre regard sur la poétique et la pensée de Monique Wittig, nous ne pourrons néanmoins pas ignorer notre

[1] Monique WITTIG, *Le Chantier littéraire*, sous la direction de Benoît AUCLERC, Yannick CHEVALIER, Audrey LASSERRE et Christine PLANTE, Lyon, coédité par Éditions iXe et Presses Universitaire de Lyon, 2010, p. 145.

[2] Il faut aussi se souvenir de la création d'une Commission de terminologie et de néologie, exigée par la ministre des Droits de la femme, Yvette Roudy, en 1984. La Commission, dirigée par Benoîte Groult, devait décider justement à propos de la féminisation des noms de métier, qui était au centre d'un débat commencé déjà depuis quelques années. Parmi les membres de la Commission favorables à la féminisation, il y avait notamment Hélène Cixous, une des représentantes les plus célèbres de l'écriture féminine.

contexte actuel. Bref, notre travail sera aussi le reflet de nos idées politiques et sociales : nous croyons que l'égalité entre les êtres humains ne sera possible qu'en introduisant la parité dans le langage même. Un tel point de vue est aussi le produit de notre croyance en l'existence d'autant d'identités de genre qu'il y a d'individus dans le monde tout entier. Par conséquent, chacune et chacun doit être libre de s'identifier au genre grammatical qui lui convient le mieux. Pour ce faire, nous avons besoin d'une alternative féminine à ces mots qui ont été historiquement l'apanage exclusif des hommes.

Comme le remarque Éliane Viennot[3], le terme « autrice » a été utilisé sans poser de problèmes jusqu'à la fin du XVI^{ème} siècle. Aux débuts de l'imprimerie, le choix linguistique reflète alors clairement la condition politique des femmes pendant les siècles suivants : continuer d'employer le terme « autrice » aurait signifié accorder une place aux femmes dans l'histoire littéraire. Pourtant, Viennot affirme avec finesse que « la réalité sociale et politique interfèr[e] sans cesse dans des jugements apparemment techniques[4] » : est-ce que les femmes sont vraiment en mesure d'écrire ? Ou doivent-elles plutôt faire le ménage et garder les enfants ? Choisir donc de se référer à Monique Wittig en tant qu'autrice, signifie pour nous reconnaître aujourd'hui la possibilité d'une utilisation plus équitable de la langue, avec la conviction que, comme l'affirme Wittig, le langage peut changer la réalité. Même si, tout au long de notre travail, nous valoriserons et étudierons le principe wittiguien selon lequel il faut éliminer les classes sociales qui nous divisent sur la base de notre genre, nous croyons aussi que, dans notre présent, au lieu d'effacer les différences, il faudrait peut-être considérer l'opportunité de multiplier les choix, en rendant plus fluides les limites entre les genres mêmes.

Finalement, l'emploi du terme « autrice » est davantage significatif pour nous : on aurait pu en effet utiliser le mot « auteure. » Notre décision se base sur deux raisons : premièrement, « auteure » ne change pas la prononciation, le féminin n'étant par conséquent pas clairement marqué ; deuxièmement, à notre avis, le choix le plus incommode est souvent, sans doute, le plus efficace aussi.

---

[3] Éliane VIENNOT, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014.

[4] *Ibid.*, p. 43.

Tout d'abord, donc, une autrice : en effet, Monique Wittig a écrit plusieurs textes littéraires[5], ainsi que des textes théoriques. Ses débuts dans le monde de la littérature remontent aux années 60, quand elle publie son premier roman, *L'Opoponax*[6], une sorte de biographie collective de l'enfance. Si ce premier livre a remporté un grand succès et a été distingué par le Prix Médicis, les autres œuvres littéraires de Wittig ont été petit à petit oubliées. Cela est démontré aussi par le manque de traductions récentes de ses ouvrages, ou bien par le fait que certains d'entre eux demeurent encore inédits aujourd'hui. Cependant, entre 1969 et 1979, l'autrice publie trois autres textes, chez Minuit et chez Grasset : il s'agit des *Guérillères*[7], du *Corps lesbien*[8] et du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*[9], que Wittig écrit avec sa compagne, Sande Zeig. La lecture de ces trois textes nous permet aisément de comprendre dans quelle mesure l'œuvre de l'autrice est éclectique : une moderne épopée utopique, un recueil de poèmes en prose entrecoupés de listes de termes anatomiques et une parodie du dictionnaire qui se propose de réécrire l'histoire de l'humanité. De plus, Wittig expérimente de nombreux genres littéraires, en écrivant des réécritures (*Virgile, non*[10] et *Voyage sans fin*[11]), des récits brefs (*Paris-la-politique*[12]), mais aussi des pièces radiophoniques et un scénario cinématographique. Notre travail vise donc à étudier les caractéristiques de la poétique de Monique Wittig, qui se caractérise par une expérimentation subversive et parfois désacralisante, qui défie non seulement les limites de la langue et du texte, mais aussi les contraintes du canon littéraire.

---

[5] Au lieu de présenter en détail le corpus de l'œuvre wittiguienne, nous nous limiterons ici de ne citer brièvement que certains textes. Une étude plus exhaustive trouvera sa place dans le premier chapitre de notre thèse.

[6] Monique WITTIG, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964.

[7] *Id.*, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969

[8] *Id.*, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

[9] Monique WITTIG et Sande ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset, 1976.

[10] Monique WITTIG, *Virgile, non*, Paris, Minuit, 1985.

[11] *Id.*, « Le Voyage sans fin », *Vlasta*, supplément numéro 4, 1985.

[12] *Id*., *Paris-la-politique*, P.O.L., 1999.

En particulier, nous nous proposons d'analyser le rôle joué par le corps dans l'œuvre littéraire de l'autrice. Effectivement, la problematique de l'inscription du corps dans le texte est au centre du travail de Wittig et pourtant la corporalité[13] chez notre écrivaine a été bizarrement négligée par la critique. Effectivement, dans les nombreux ouvrages qui ont été consacrés à la figure de Monique Wittig, la thématique du corps est toujours présente, mais jamais sondée en profondeur. Nous nous référons en particulier à des textes comme *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*[14] et *Lire Monique Wittig aujourd'hui*[15] qui recueillent les actes de deux colloques qui ont eu lieu à New York et à Lyon, mais aussi à des œuvres qui réunissent des articles signés par des importantes intellectuelles féministes, comme *Las lesbianas (no) somos mujeres*[16] et *On Monique Wittig : Theoretical, Political and Literary Essays*[17], ou bien aux travaux mongraphiques de Dominique Bourque[18] et Catherine Ecarnot[19]. Les textes ici évoqués

[13] Pour des raisons de fluidité du texte, on utilisera les termes "corporalité" et "corporéité" en tant que synonymes, même s'il y a une nuance différente dans leurs significations. Effectivement, dans le *Trésor de la Langue Française informatisé*, on peut lire que « Le mot corporalité, à la différence de corporéité, insiste sur le caractère propre de la constitution corporelle de l'homme ; la notion de corporalité, à la différence de celle de corps, veut expressément nous faire dépasser la discussion classique de la notion, inséparable de la problématique, du rapport du corps et de l'âme, et mettre en valeur le caractère du corps comme le tout de l'homme et comme informant justement la subjectivité humaine ainsi que ses comportements. » (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?32;s=1353670305;)

[14] Marie-Hélène BOURCIER et Suzette ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes. Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig. Actes du colloque des 16-17 juin 2001*, Columbia University, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002.

[15] Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012.

[16] Beatriz SUAREZ BRIONES (dir.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Barcelona, Icaria, 2013.

[17] Namaskar SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig : Theoretical, Political and Literary Essays*, Chicago, University of Illinois Press, 2005.

[18] Dominique BOURQUE, *Écrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006.

[19] Catherine ECARNOT, *L'Écriture de Monique Wittig. À la couleur de Sappho*, Paris, L'Harmattan, 2002.

constitueront notre *corpus* critique principal, avec aussi une sélection d'études sur le corps en littérature. Les recherches menées sur la corporéité sont notamment très nombreuses et nous avons donc été obligée de trier les publications, en privilégiant celles qui s'inscrivent dans la domaine littéraire et philosophique contemporain, tout comme les études des chercheuses ou des féministes. Nous nous référerons donc aux travaux de Michel Foucault, Claude Fintz, Camille Dumoulié et Francis Berthelot, mais aussi de Judith Butler, Chantal Chawaf et Elsa Dorlin. En outre, aux fins d'une étude la plus exhaustive possible, nous nous appuyerons aussi sur les témoignages de l'époque où Monique Wittig écrivait, qui nous permettront de la situer dans le contexte du féminisme français.

Au moyen d'un tel *corpus* critique, nous nous proposons donc d'explorer la thématique de la corporalité dans toutes ses nuances et en donnant au corps une signification ample et complexe. Notre thèse se divisera ainsi en six chapitres dans lequels nous étudierons les différents corps – réél, fictionnel, métaphorique ou métonymique – qui émergent de l'œuvre de l'autrice. Chaque chapitre se liera ainsi au chapitre successif au moyen de ceux que nous appellerons "passages", c'est-à-dire des sous-chapitres, où des analyses de sujets plus circonscrits, des digressions et des précisions théoriques et méthodologiques trouveront leur place.

Toutefois, il n'est certainement pas possible de ne jamais quitter la thématique du corps, puisque la corporéité est déjà en soi un sujet très éclectique qui ouvre la voie à des approfondissements différents. En outre, notre travail ne peut pas faire abstraction d'une biographie intellectuelle de Monique Wittig, car une telle étude de sa vie n'a jamais été écrite : notre recherche s'ouvre ainsi par un premier chapitre (*I. Pour une biographie intellectuelle*) qui vise, en guise d'introduction, à reconstruire par étapes l'existence de l'autrice. Le premier passage (*Passage a. Le corps de l'écrivaine*) introduit donc la thématique corporelle, en sondant un corps à la fois très particulier et très important : le corps de Monique Wittig elle-même, à travers la représentation qui en a été faite dans les articles de presse des années 60.

Dans notre travail le corps ne sera pourtant pas abordé seulement en tant que corps humain ou corps des femmes, des corps qui jouent pourtant un rôle très important dans la poétique wittiguienne. Premièrement, il s'agira du corps au sens

métaphorique, c'est-à-dire du corps du texte, dans toutes les significations possibles de cette expression. Étudier le corps du texte implique se focaliser aussi sur la vie du texte, à partir de sa naissance, sous la plume de l'autrice et sur la page blanche – qui est fondamentale chez Wittig, puisqu'elle constitue ce qu'elle appelle son « chantier littéraire » –, pour arriver ensuite à sa publication et éventuellement, à sa traduction. Pour ce qui concerne les œuvres de notre autrice, ces deux étapes finales ont une importance particulière : d'une part, ses livres ont eu du succès lors de leur sortie, d'autre part, ils ont été tôt oubliés et leurs traductions demeurent presqu'introuvables aujourd'hui. Cela est la conséquence de la méconnaissance de la pensée de l'écrivaine qui, devenue célèbre grâce à ses affirmations provocatrices (comme, par exemple, « les lesbiennes ne sont pas des femmes[20] »), a été ensuite l'objet de relectures contestables.

Deuxièmement, il faudra envisager le corps dans une dimension métonymique, c'est-à-dire, du point de vue du langage : si pour Monique Wittig les mots sont des corps concrets, il est aussi vrai que la langue elle-même est dans la poétique de l'autrice un véritable corps, contre lequel l'écrivaine et l'écrivain doivent lutter. Nous examinerons donc les œuvres de Wittig au prisme d'une telle conception de la corporéité du langage, en nous focalisant particulièrement sur la matérialité visuelle et sonore des mots. Le corps sera ainsi le fil rouge qui nous conduira non seulement à travers l'analyse littéraire de chaque texte, mais aussi à travers toute la poétique de l'autrice, pour aboutir à un aperçu exhaustif de sa poétique.

Pourtant, étudier l'œuvre littéraire de Monique Wittig signifie aussi inévitablement se plonger dans sa pensée politique, car ses textes théoriques et ses textes de fiction sont strictement liés les uns aux autres : s'il est vrai que notre écrivaine utilise souvent un langage et des images littéraires afin de construire son argumentation, il n'en reste pas moins que les mondes créés dans ses écrits fictionnels se fondent sur les éléments constitutifs de sa pensée théorique. Effectivement, comme l'explique de manière pénétrante Christine Planté : « Investie d'une fonction utopique, si ce n'est rédemptrice, la littérature apparaît à

[20] Monique WITTIG, « La Pensée straight », dans *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2001, p. 67.

la fois comme le lieu privilégié de la critique sociale et comme celui de l'émergence du sujet[21]. » Par conséquent, notre recherche ne pourra qu'être interdisciplinaire et nous emprunterons des notions et des concepts à des domaines différents. C'est pour cette raison que notre deuxième chapitre (*II. Dans la bibliothèque de Monique Wittig*) se proposera de reconstruire quels auteurs et quelles études ont inspiré Wittig. Tout d'abord, il sera nécessaire de recourir à la philosophie, surtout à la philosophie politique, car parmi les sources de notre autrice émergent les penseurs les plus célèbres : il suffira de citer la réflexion menée par Wittig sur le concept de contrat social[22], qui évoque évidemment le courant du contractualisme. Il faudra néanmoins s'appuyer sur les études des penseurs qui ont abordé des sujets à la fois philosophiques, sociologiques et ethnologiques, comme Foucault, Bourdieu et Lévi-Strauss. Effectivement, la théorie wittiguienne vise à analyser et modifier la réalité sociale et politique qu'elle vivait à son époque. En outre, il est important de souligner qu'étudier les influences de Wittig ne signifie pas seulement sonder les modèles qu'elle a suivis, mais aussi retrouver ce que nous appellerons ses "silences." Par exemple, opposée à la psychanalyse, notre écrivaine refuse les principes élaborés par Freud et Lacan, et elle ne s'empêche pas de critiquer indirectement les féministes qui, à son époque, s'intéressent aux études psychanalytiques.

Finalement, nous devrons évidemment consacrer une partie de notre travail aux sources littéraires – qu'elles soient classiques ou contemporaines – qui ont plausiblement influencé l'écriture wittiguienne. Notre deuxième chapitre essaiera donc de nous faire entrer dans la bibliothèque de l'autrice, afin de reconstruire son bagage culturel et le contexte intellectuel dans lequel elle a vécu. En particulier, nous nous arrêterons sur le climat littéraire du Nouveau roman, puisque plusieurs aspects de l'écriture wittiguienne évoquent les œuvres de ce groupe d'auteurs réunis sous l'enseigne des Éditions de Minuit. En se liant de façon ambiguë aux nouveaux romanciers et en s'inspirant de leurs positions, Wittig prend ses distances du groupe, mais avoue à la fois à plusieurs reprises ses dettes envers certains auteurs. Parmi ces écrivains, Nathalie Sarraute joue un rôle

[21] Christine PLANTE, « Préface », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 28.

[22] Monique WITTIG, « On the Social Contract », *Feminist Issues*, vol. IX, 1, 1989, p. 3-12.

particulièrement important dans l'élaboration de la pensée de l'autrice. Notre écrivaine construit avec elle une relation très significative, du point de vue non seulement intellectuel mais aussi affectif. Le rapport entre les deux femmes sera alors le sujet du deuxième passage de notre thèse (*Passage b. « Pour Natacha, avec tout mon amour »*), où nous examinerons plus en détail dans quelle mesure Sarraute a influencé l'écriture et la poétique wittiguiennes, surtout sur le plan de la linguistique et de la théorie du langage. Plus généralement, si d'une part, cette partie de notre travail vise à débrouiller la question des sources de l'autrice, d'autre part elle a aussi pour objectif d'éclaircir le lien complexe qui lie Wittig au Nouveau roman, en cherchant à répondre à la question qui donne le titre au dernier paragraphe du deuxième chapitre : peut-on considérer Monique Wittig en tant qu'une véritable nouvelle romancière ? Effectivement, plusieurs caractéristiques de son écriture pourraient rappeler à la lectrice et au lecteur la poétique du Nouveau roman. Pourtant, nous savons qu'à propos de ce groupe d'écrivains, nous ne pouvons proprement parler ni de courant ni de mouvement littéraire, ce qui implique que l'appartenance au Nouveau roman n'est pas si aisément attribuable. Nous nous appuierons donc sur les déclarations de Monique Wittig à ce propos et sur les documents de l'époque, afin de mieux comprendre dans quelle mesure il est correct de définir notre autrice une nouvelle romancière.

Certainement, les critiques négatives qui lui ont été adressées lors de la parution de ses œuvres relèvent aussi d'une certaine perception d'une proximité entre les textes wittiguiens et ceux des nouveaux romanciers. En effet, ces derniers étaient souvent considérés en tant qu'élitaires ou trop difficiles à lire et l'illisibilité est justement l'un des reproches qui ont été faits à Wittig. Le troisième chapitre (*III. Pourquoi ne lit-on pas Monique Wittig ?*) visera alors à approfondir cette question afin de sonder les raisons qui ont entraîné une perte progressive d'intérêt de la part du public envers les ouvrages de l'autrice : la corporéité fera ici son retour au centre de notre argumentation, puisque nous essaierons de démontrer comment l'illisibilité présumée des textes wittiguiens trouve son origine principalement dans l'illisibilité des corps qui y sont représentés. Monstrueux, bestiaux, violents et à la limite entre la vie et la mort : les corps chez Wittig troublent et dérangent la lecture non seulement parce qu'ils sont cruels et

anormaux, mais aussi parce qu'ils sont affreusement réels et concrets. Il s'agit d'une corporéité anatomique tellement détaillée qu'elle semble vue à travers un verre grossissant : dans *Le Corps lesbien*, la monstruosité dépend justement de ce regard rapproché qui nous amène jusqu'au fond des entrailles, en suscitant en nous dégoût et inconfort. En outre, plus généralement, les sujets représentés par Wittig sont des individus féminins qui aiment d'autres individus féminins : bien que notre travail interroge l'appartenance même de ces individus au genre féminin, on montrera aussi à plusieurs reprises la capacité de l'écrivaine de se réapproprier les discours normatifs et de les réutiliser de façon subversive. C'est justement le cas de la corporéité anormale et monstrueuse qui a été longtemps attribuée aux homosexuels et, dans une mesure différente, aux femmes, dont le corps et surtout les organes reproducteurs ont constitué un véritable mystère, et non seulement dans le domaine médical.

L'écriture de Wittig est donc inconfortable à cause des sujets qu'elle représente et à cause aussi des discours qu'elle propose : dans les deux cas, il s'agit de corps et de principes hors norme qui inhibent l'identification de la lectrice et du lecteur aux protagonistes des histoires narrées. Les textes de Wittig peuvent alors être considérées en tant que lectures élitaires, ou comme des casse-têtes, ou bien comme des œuvres excessivement subversives. Cependant, le succès modeste que les livres de l'autrice ont connu aussi dans le milieu féministe – surtout français et italien –, plus proche d'elle et donc théoriquement plus enclin à l'apprécier, dépend sans doute de l'interprétation de la pensée politique de l'autrice, qui a été faite par des penseuses féministes, parmi lesquelles notamment Judith Butler. La philosophe américaine a effectivement consacré une partie de son travail à une analyse tout à fait contestable de la théorie wittiguienne.

Fondatrice de la pensée *queer*, Butler a connu un grand succès et, par conséquent, sa lecture de Monique Wittig s'est rapidement imposée. Cela a eu deux conséquences opposées : d'une part, les postulats wittiguiens ont été redécouverts par le monde *queer*, mais, d'autre part, l'interprétation butlerienne est devenue la seule digne de foi. Dans notre travail, nous essayerons d'étudier ces conséquences, tout en nous arrêtant aussi sur les aspects les plus positifs de ce regain d'intérêt pour la théorie de Monique Wittig. Parmi ces aspects positifs, il y

a, à notre avis, un retour à la centralité de la corporéité dans la politique comme dans les relations et dans l'autodétermination de chaque individu. Plus en particulier, la littérature étant le domaine de notre travail, il nous semble important de souligner la centralité du corps dans l'action même de l'écriture, tout comme il nous semble fascinant de découvrir les implications du recours à un point de vue corporel, à partir duquel analyser des œuvres littéraires.

Afin de conduire notre argumentation, il faudra donc démêler l'écheveau des nombreux ouvrages déjà existants sur la thématique du corps. Il ne s'agit pas d'une tâche aisée, la corporéité étant par définition un sujet qui ouvre évidemment la voie à une étude interdisciplinaire. Il sera ainsi nécessaire de choisir et de trier nos sources : le troisième passage (*Passage c. Lire et écrire le corps*) visera alors à faire le point sur notre démarche et à justifier nos choix. Ce passage sera aussi le lieu approprié pour une digression concernant les procédés mis en œuvre par Wittig afin de représenter la corporéité au moyen du langage littéraire : froidement médicalisé ou monstrueusement bestial, puissamment érotique ou très vulnérable, le corps chez l'autrice est le produit lucide de la critique des discours dominants sur la corporéité, des revendications féministes et des possibilités infinies ouvertes par ce nouveau point de vue corporel.

Nous nous efforcerons ainsi d'assumer un tel point de vue et de lier ensemble tous les aspects qui émergent de cette étude des procédés wittiguiens lorsqu'on sondera plus en profondeur, dans le chapitre suivant (*IV. Anatomie de l'œuvre wittiguienne*), les caractéristiques du style de l'autrice, à travers une analyse menée de façon transversale : au lieu d'aborder une œuvre à la fois, nous chercherons à montrer l'unité et la cohérence de la poétique de Monique Wittig, en retrouvant dans chaque texte les mêmes éléments analysés. Par conséquent, certains ouvrages seront évoqués et étudiés de façon plus minutieuse et, en revanche, il y aura des textes plus négligés. Cela n'est que le résultat de notre approche qui ne se propose pas d'être exhaustive pour ce qui concerne l'analyse textuelle, mais qui vise au contraire à la rédaction d'une étude la plus complète possible de la corporéité chez Wittig. Nous nous arrêterons ainsi davantage sur les romans et la pièce théâtrale de l'écrivaine, en donnant moins de place à certains récits et aux pièces radiophoniques.

En premier lieu, on privilégiera les livres qui montreront clairement la caractéristique la plus intéressante de l'œuvre wittiguienne, c'est-à-dire le traitement réservé par l'autrice au corps du texte : un parallèle évident émerge effectivement entre corps humain et corps du texte, les deux étant pris dans une sorte de cycle vital. Pourtant les ressemblances entre ce qui appartient à la corporalité et ce qui appartient à la textualité sont nombreuses et nous essaierons donc de les mettre en lumière au cours de ce quatrième chapitre, où on mènera une réflexion concernant non seulement l'aspect purement typographique, mais aussi le processus de fragmentation, qui touche au corps tout comme au texte.

L'importance de la concrétion et de la matérialité des écrits chez Wittig est soulignée aussi par la présence fréquente de livres et de textes, qui se multiplient dans l'œuvre de l'autrice, selon un procédé proche de la mise en abyme. Les personnages wittiguiens ont toujours une relation importante avec l'écriture et la lecture, soit qu'elles découvrent leur identité en lisant – comme c'est le cas dans *L'Opoponax* – soit qu'elles accomplissent leur parcours de libération en écrivant des livres – comme dans *Les Guérillères*, mais aussi dans *Voyage sans fin*. Notre travail se propose donc d'analyser l'œuvre de Wittig en tenant compte de cette mise en abyme particulière du livre et de la relation qui s'instaure entre identité et lecture et entre libération et écriture, bref entre littérature et révolution personnelle. Effectivement, s'il y a un fil rouge qui lie tous les différents ouvrages de l'autrice, celui-ci réside justement dans le parcours de libération que les personnages entreprennent, parfois inconsciemment, parfois sous forme de lutte. Ce qui est le plus intéressant, c'est que ce type de libération passe avant tout par le corps.

C'est pour cette raison qu'en conclusion du quatrième chapitre de notre thèse, nous essayerons de faire émerger le côté le plus matériel et le plus sensoriel de la corporéité dans les textes de l'autrice. Étrangement, la présence des cinq sens dans l'œuvre wittiguienne n'a jamais été étudiée en détail, mais elle mérite, à notre avis, un approfondissement minutieux. Effectivement, d'une part, sous la plume de Monique Wittig, le texte semble prendre corps petit à petit et, d'autre part, la lectrice et le lecteur sont confrontés à une expérience à laquelle il ne sont pas habitués : le corps du texte wittiguien implique une modification dans la routine

de lecture de sorte que le corps de celle et celui qui lisent est "touché" par l'écriture. En outre, les renvois aux sons et aux sensations tactiles se multiplient au fil des pages, tout comme les allusions au goût et à l'odorat. Ainsi, dans la plupart des textes de l'autrice, on peut suivre de près les perceptions sensorielles des protagonistes qui, à travers leurs corps, non seulement se découvrent eux-mêmes et explorent le monde qui les entoure, mais ils entrent aussi en relation avec l'Autre. C'est justement grâce à cette rencontre qu'ils prennent encore plus conscience de leur corps.

Le quatrième passage de notre thèse (*Passage d. Rencontrer le corps de l'Autre*) visera donc à étudier cette rencontre avec l'Autre. Nous nous confronterons avec la question difficile de l'altérité, ainsi qu'elle a été abordée par la philosophie du siècle dernier. Chez Wittig, l'Autre est toujours avant tout un corps ; de plus, il est un corps anatomique : décrite au moyen du lexique de la médicine, la corporalité de l'Autre gêne, fascine ou effraie la protagoniste wittiguienne. À travers les yeux des jeunes protagonistes de *L'Opoponax* nous regarderons donc avec étonnement le fil blanc de salive sur la bouche de l'enseignante ; avec les *Guérillères*, en revanche, nous écorcherons les ennemis encore vifs ; dans l'enfer de *Virgile, non*, nous découvrirons que le pire des châtiments c'est d'être réduit à son propre corps. La corporéité sera ainsi tout au long de notre thèse un véritable signe : dans notre travail, on s'appuiera alors sur la notion de corpographèse, dans l'acception qu'en ont donnée Paveau et Zoberman[23], c'est-à-dire sur l'inscription du sens sur le corps, tout comme sur l'inscription du corps comme sens dans l'œuvre littéraire. Nous "lirons" ainsi la corporéité, pour enfin démontrer que c'est justement son intelligibilité qui lui permet de devenir un instrument politique : selon qu'elle est lue, d'une part, par les discours dominants conservateurs et oppresseurs, ou que, d'autre part, elle est revendiquée par les sujets résistants.

Les personnages créés par Wittig sont effectivement des individus qui utilisent – parfois inconsciemment, mais le plus souvent volontairement – leurs corps afin de s'affranchir du régime normatif dans lequel elles vivent. Dans ce sens, il s'agit

[23] Marie-Anne PAVEAU et Pierre ZOBERMAN (dirs), *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, numéro spécial de la revue *Itinéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009.

de sujets subversifs et révolutionnaires qui sont représentés par Wittig avec une puissance exceptionnelle dans ses textes de fiction, mais qu'on peut retrouver aussi dans ses écrits politiques, au point que leur lecture conduit Teresa De Lauretis à affirmer :

> Mais à cette époque, dire « les lesbiennes ne sont pas des femmes » avait le pouvoir de vous ouvrir l'esprit et de rendre visible et pensable un espace conceptuel, qui jusque-là, avait été rendu impensable à cause précisément d'une pensée *straight* hégémonique […]. L'écriture de Wittig a ouvert un espace conceptuel et virtuel qui était forclos par les discours et les idéologies de droite comme de gauche, féminisme inclus. Dans cet espace conceptuel virtuel, un différent type de femme m'apparut […]. C'est ce que j'ai appelé le sujet excentrique[24].

Ces « sujets excentriques » seront les protagonistes du cinquième chapitre de notre thèse (*V. Des êtres de mots incarnés*), où nous étudierons celle que nous appellerons la "résemantisation" du corps chez l'autrice. En particulier, il sera intéressant d'analyser la relation entre corporalité et identité : même si de façon différente, chaque personnage wittiguien est en quête de sa propre identité et que le corps devient donc un moyen pour se comprendre. Notre argumentation se fondera alors sur la constatation que, chez Wittig, les sujets ne peuvent se retrouver eux-mêmes qu'en se nommant et en nommant leur propre corps. La nomination constitue un nœud particulièrement difficile à dénouer, car, si d'une part elle est une action violente qui est normalement l'apanage exclusif des "dominants", d'autre part, il se révèle aussi un geste qui permet à l'individu de se réapproprier le langage et de se réaliser ainsi de manière autonome. La nomination est donc une question controversée chez Wittig, qui semble en subir la fascination, tout en la dénonçant en tant qu'instrument d'assujettissement. Plus généralement, cette problématique est le reflet de la théorie du langage de l'autrice, qui a été sans aucun doute influencée, par exemple, par Benveniste et Sarraute.

Il n'est pas aisé de résumer brièvement la théorie du langage de Wittig, car elle

[24] Teresa DE LAURETIS, « Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit.*, p. 36-37.

s'insère dans plusieurs courants différents : d'une part, elle évoque l'analyse féministe de Colette Guillaumin qui décrit la langue comme un véritable moyen raciste de discrimination[25], d'autre part, elle propose l'adoption d'un nouveau langage utopique, en faisant écho à l'« écriture à venir » de Michèle Causse[26]. En plus, la théorie wittiguienne du langage trouve ses bases dans plusieurs revendications féministes, en s'entremêlant donc avec des théories politiques et sociologiques comme celle de la domination[27] et celle de la performativité du genre[28]. Cela réaffirme l'interdisciplinarité qui caractérise forcément notre travail et qui nous permet aussi de souligner dans quelle mesure Wittig a su se réapproprier des discours préexistants, en développant sa propre pensée matérialiste et féministe.

Dans la théorie du langage de l'autrice, ce qui frappe le plus est sans doute le rôle joué par la violence : la langue est un instrument violent et les mots se dessinent en tant que corps combatifs, et un combat s'engage lorsque l'écrivaine ou l'écrivain doit les dompter sur la page blanche. En plus, les mots peuvent littéralement frapper et modifier les corps de la lectrice et du lecteur, car notre corporalité dépend largement de notre langage. Une telle présence de la violence chez une autrice comme Monique Wittig pourrait faire grimacer celle ou celui qui lit et nous ne pouvons pas nier que plusieurs féministes ont critiqué l'œuvre wittiguienne justement à cause de cette inscription de la violence dans le texte.

Cependant, nous essayerons de montrer dans quelle mesure l'écrivaine donne une nouvelle signification non seulement à la violence elle-même, mais aussi aux images violentes qui affleurent à plusieurs reprises au fil des pages : nous faisons allusion ici, en particulier, à la guerre et à l'enfer. Ces images seront examinées

---

[25] Colette GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste, genèse et langage actuel*, Paris/La Haye, Mouton, 1972.

[26] Michèle CAUSSE, « Une politique textuelle inédite : l'alphalecte », dans Natacha CHETCUTI et Claire MICHARD (dir.), *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques. Actes de l'atelier "Lesbianisme et féminisme" qui a eu lieu pendant le 3ème Colloque international de la recherche féministe francophone, 2002*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 119-130.

[27] On fait ici allusion aux études de Foucault, Bourdieu et Marcuse.

[28] Voir, par exemple, Judith BUTLER, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993.

afin de faire émerger le nouveau sens que Wittig donne au geste belliqueux et au lieu infernal, pour, enfin, relier entre elles ces observations et reconstruire une théorie wittiguienne de la violence : à travers l'analyse des œuvres de l'écrivaine, nous verrons comment la violence corporelle apparaîtra, d'une part, en tant qu'indispensable afin de se libérer et, d'autre part, en tant qu'incarnation d'un nouveau modèle de relation avec l'Autre. Effectivement, nous analyserons l'absence paradoxale de la douleur dans les scènes les plus cruelles du *Corps lesbien*, où les deux protagonistes nous montrent une façon inusuelle de s'aimer et d'être dans une relation.

Nous l'avons déjà remarqué : il s'agit toujours de personnages féminins qui aiment d'autres personnages féminins. Pourtant, nous chercherons à démontrer qu'il n'est pas très aisé de définir ces sujets en tant que femmes. La "catégorie femme" est effectivement mise en question par Wittig elle-même, qui déclare ouvertement utiliser le féminin afin de rendre obsolète le rôle universel joué par le masculin dans la langue, au lieu de souhaiter une "lesbianisation" du monde. Ce qu'elle "lesbianise" est donc plutôt le langage, en ne faisant pas toujours clairement allusion à l'homosexualité et en utilisant très peu l'adjectif "lesbienne" dans ses textes. Il s'agit néanmoins d'un procédé violent, qui force les mots et les significations dans un nouveau système langagier. La question soulevée par l'emploi problématique du genre grammatical féminin sera abordée tout au long de notre travail et nous essayerons de donner notre interprétation, avec les risques que cela comporte.

Nous ne pouvons pourtant pas négliger le fait que Monique Wittig elle-même était lesbienne et que l'homosexualité féminine était une question partiellement débattue dans les milieux féministes de l'époque de notre écrivaine. Les personnages wittiguiens se prêtent donc à une double lecture : d'une part, sujets utopiques, qui vivent dans un avenir où les catégories des sexes ont été éliminées au profit d'un régime politique qui ne se construit pas sur les différences corporelles ; d'autre part, femmes homosexuelles qui vivent et luttent en fonction de leur amour envers d'autres femmes. Par conséquent, il faudra aussi sonder comment les protagonistes de notre autrice s'inscrivent à l'intérieur d'une histoire du personnage littéraire lesbien : il s'agit d'une histoire presque jamais écrite,

mais que nous essayerons de reconstruire, afin de découvrir aussi dans quelle mesure Wittig a été influencée par les textes et les auteurs qui l'ont précédée.

Dans le dernier passage (*Passage e. Brève histoire du personnage lesbien*) un nouvel approfondissement, cette fois-ci de caractère historico-littéraire, trouvera sa place, afin de faire émerger non seulement les sources et les influences possibles de Wittig, mais aussi les caractéristiques corporelles qui ont défini longtemps la lesbienne en littérature. Certes, il ne sera pas aisé de retrouver les mêmes caractéristiques chez notre écrivaine : les corps qu'elle décrit ne sont pas traditionnels et appartiennent à une corporéité tout à fait exceptionnelle. Pourtant, nous montrerons encore une fois la capacité de Wittig à se réapproprier les discours dominants et à les réélaborer de façon subversive. Effectivement, les personnages lesbiens de la littérature française du siècle dernier reflètent entièrement les rumeurs et les fausses croyances qui ont longtemps pesé sur les femmes homosexuelles. Yeux jaunes, charme inquiétant, tendance à la maladie mentale : les lesbiennes ont été considérées à la fois comme des êtres monstrueux ou comme les victimes d'une pathologie. Il suffira de se souvenir de l'invention de l'hystérie, la maladie de l'utérus, pour prendre conscience du fait que, en réalité, une telle médicalisation et déformation du corps a touché tout d'abord les femmes, peu importe leur orientation sexuelle. Les sujets, toujours au féminin, qui peuplent les histoires wittiguiennes semblent donc assumer la charge d'une telle histoire littéraire, mais aussi sociologique et politique.

Dans le dernier chapitre de notre thèse (*VI. Faire et défaire le sujet lesbien*), nous nous arrêterons alors sur ces individus afin d'en définir les caractéristiques. Il faut peut-être tout d'abord expliciter que pour nous une différence existe entre la lesbienne et le sujet lesbien : la première est la femme qui aime une autre femme, tandis que le deuxième est le sujet qui refuse le régime social hétorosexuel. Au fil des pages, nous chercherons à dessiner cette différence et nous ne nous contenterons pas d'une analyse expéditive de l'amour lesbien chez Wittig. En revanche, nous nous efforcerons justement de faire et défaire les sujets lesbiens wittiguiens, tout comme l'autrice même construit et démonte les corps de ses personnages. Nous nous arrêterons tout d'abord sur la vulnérabilité qui caractérise les corps et les identités des protagonistes créés par Wittig : la peau

fine qui les recouvre est toujours prête à se déchirer pour montrer les organes chauds qui sont au-dessous d'elle, tout comme l'identité des personnages, dépendant de leur corporalité et de celle de l'Autre. Il s'agit d'une précarité qui découle des schémas et des contraintes de la société et du régime politique dans lequel on vit et qui semble jouir de la soumission de nos corps et de nos identités fragiles. Nous nous proposerons donc d'étudier dans quelle mesure l'autrice donne aussi une nouvelle signification à la vulnérabilité, en se réappropriant ces schémas et ces contraintes sociaux pour enfin les élaborer à sa manière et, à travers le langage littéraire, transformer la faiblesse en puissance.

La vulnérabilité et la puissance des personnages wittiguiens émergent de l'œuvre de l'écrivaine grâce à des procédés qui reviennent souvent dans ses écrits, au point de devenir une véritable marque de son style. Parmi ces procédés, il faut sans aucun doute évoquer la métamorphose qui ne distingue pas seulement *Le Corps lesbien*, où les deux protagonistes subissent d'innombrables transformations, mais aussi l'œuvre wittiguienne toute entière. Les corporalités décrites par l'autrice se placent toujours à la limite entre la règle et ce qui est hors de la règle et passent d'un côté à l'autre, à travers une sorte de métamorphose. Dans les livres de notre autrice, on trouve plusieurs images qui décrivent ce processus extraordinaire. Il sera donc très intéressant d'examiner les raisons et les implications d'un telle inscription de la métamorphose dans le texte littéraire, afin d'analyser aussi les images qui reviennent le plus fréquemment. Wittig était certainement fascinée par la mythologie qui pourrait être sans doute la source principale de son intérêt envers la métamorphose. Pourtant, elle se réapproprie la mythologie même en réécrivant ses propres histoires et en leur donnant une nouvelle signification. Nous pourrions aussi affirmer que ses œuvres se dessinent en tant que de véritables contes mythiques contemporains : le dernier chapitre de notre thèse visera alors à découvrir si l'on peut effectivement encore écrire un mythe aujourd'hui, en s'appuyant sur la notion de "mythopoétique", telle qu'elle a été définie par Véronique Gély[29].

[29] Véronique GELY, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html [visité le 14 février 2017.]

Cela nous permettra de faire émerger encore une fois le caractère subversif de l'œuvre wittiguienne qui défie les genres littéraires et les traditions culturelles, l'anatomie médicale et la limite entre fiction et réalité. Afin de "resignifier" les notions et les concepts sur lesquels le régime patriarcal se fonde, Wittig se réapproprie l'histoire littéraire toute entière et lui donne une nouvelle signification. Ses sujets lesbiens, à la fois vulnérables et puissants, incarnent ce but subversif. Effectivement, ils se caractérisent également par une force extraordinaire qui est sans aucun doute liée à leur érotisme révolutionnaire.

La question de la pornographie mériterait un approfondissement qui ne trouvera malheureusement que peu de place dans notre thèse : il s'agit en effet d'une problématique très vaste, les produits pornographiques ayant été largement discutés par le féminisme. Nous essayerons néanmoins de faire brièvement le point sur cette question et de démontrer que, chez Wittig, non seulement il faut évidemment faire une distinction précise entre ce qui est pornographique et ce qui est érotique, mais il faut aussi éclaircir en détail ce qu'on entend par érotique. En s'appuyant donc sur les mots évocateurs d'Audre Lorde, nous reconstruirons une théorie wittiguienne de l'érotisme, à travers les concepts de désir et de passion qui sont des mots clés dans l'œuvre de l'autrice. Finalement, ce que nous visons à démontrer, c'est l'impact exceptionnel que les textes wittiguiens peuvent avoir non seulement dans le domaine littéraire, mais aussi dans la vie de ses lectrices et de ses lecteurs.

Finalement, notre travail terminera au son d'un rire, celui du sujet lesbien. À travers l'analyse de la présence du rire à l'intérieur des textes de l'autrice, nous essayerons de donner une dernière lecture d'ensemble de l'œuvre wittiguienne, en assumant encore une fois un point de vue corporel. Le rire ne caractérise pas souvent l'érotisme, mais, chez Wittig, il se dessine non seulement en tant qu'élément érotique, mais aussi comme expression puissante de revendication et de lutte. À une lecture attentive, la lectrice et le lecteur s'apercevront de l'incroyable présence du rire chez l'autrice : effrayant, ironique, monstrueux et effronté, le rire se propage du milieu de notre corps comme il se répand à partir du centre de l'œuvre de Monique Wittig.

Toile de fond de notre recherche, la thématique du corps sera donc examinée à

partir de différents points de vue et elle sera abordée au moyen d'approches hétérogènes. Pourtant, certains éléments dans l'œuvre de l'autrice reviendront aussi avec fréquence tout au long de notre analyse. Nous nous référons, par exemple, à la contestation littéraire et politique que Monique Wittig mène envers les catégories figées dans la société comme dans la littérature, la domination patriarcale et le régime hétérosexuel, le silence imposé aux marginalisés et la censure de la corporalité. Pareillement, dans les textes wittiguiens, nous trouverons à plusieurs reprises la dénonciation du caractère patriarcal du canon littéraire. De plus, le recours fréquent à des images – comme celle de la sirène, du voyage par mer ou de la femme-louve – sera systématiquement mis en évidence.

Du corps de l'autrice jusqu'à son rire, en passant par sa poétique et ses personnages, nous nous proposons d'étudier les textes littéraires de Monique Wittig pour faire finalement émerger le lien étroit entre la matérialité, la corporéité et le féminisme. En d'autres termes, nous aimerions que notre travail contribue à montrer que le corps est l'élément qui permet, d'une part, à la littérature d'être féministe et, d'autre part, au féminisme de s'inscrire dans la littérature.

I. Pour une biographie intellectuelle

Monique Wittig est paradoxalement l'une des écrivaines les moins étudiées et l'une des féministes auxquelles on fait le plus référence aujourd'hui. Étudier sa pensée n'est pas facile, car il faut savoir se dégager parmi un grand nombre de lectures différentes : en effet, Wittig a été considérée comme une pionnière de la seconde vague du féminisme européen ou encore la fondatrice du Mouvement de Libération des Femmes. Accusée d'essentialisme ou comprise dans ce que les Américaines appellent le *French Feminism*, aujourd'hui Wittig est un point de référence de la nouvelle pensée matérialiste *queer*. Même si plusieurs interprétations contradictoires des œuvres théoriques de Monique Wittig animent les milieux féministes et homosexuels, son œuvre littéraire semble piquer moins la curiosité des chercheuses et des chercheurs académiques. Quoi qu'il en soit, on s'étonne surtout de l'absence d'une biographie officielle de l'autrice : ce premier chapitre visera donc à reconstruire la vie de Monique Wittig.

1.1 Une jeune écrivaine « sauvage »

Presque précédée par son grand sourire, la tête haute et l'allure confiante, Monique Wittig marche rapide, en brandissant une banderole de la main droite. Sur le tissu blanc on peut lire le slogan : « Un homme sur deux est une femme. » Elle n'est pas seule : quelqu'une doit l'aider à élever la banderole, même si on ne peut pas la voir et, devant elles, des hommes en uniforme essaient de freiner ce drôle de cortège. Avec son tee-shirt simple et ses pantalons à pattes d'éléphant, les cheveux longs détachés et le blouson noué à la taille, Monique montre une joie qui paraît immotivée, vu que les forces de l'ordre sont en train de mettre fin à sa petite manifestation. Dans les journaux du lendemain on lira qu'il s'agissait d'un groupe de « militantes féministes » et que leur tentative de démonstration publique a échoué, car elles se sont vite « retrouvées "au poste" pour vérification d'identité[1]. » Sur les mêmes quotidiens on verra la photo qui va figer pour

[1] *L'Aurore*, jeudi 27 août 1970, p. 3b.

toujours le grand sourire de Monique Wittig. Sa joie était pourtant bien motivée : Françoise Picq raconte que les manifestantes « exult[aient] d'avoir, à si peu, déplacé tant de forces de l'ordre. Et lorsque le fourgon se tai[sait], elles se pench[aient] à la fenêtre et cri[aient] à leur tour pour se donner de l'importance : Pin-pon[2] ! » Ce jour d'été, elles s'étaient réunies Place Charles de Gaulle à Paris pour déposer une gerbe à l'Arc de Triomphe. Elles souhaitaient rendre hommage à celle qui est plus inconnue que le soldat inconnu, c'est-à-dire sa femme. Pourtant, il s'agissait aussi de manifester sa solidarité aux Américaines qui faisaient la grève ce jour-là, en célébrant le cinquantième anniversaire du suffrage féminin aux États-Unis.

C'était le 26 août 1970. Monique Wittig avait 35 ans et elle avait déjà fait ses débuts dans le monde littéraire avec ses premiers textes : *L'Opoponax*, et *Les Guérillères*. Elle était connue comme traductrice aussi, ayant préparé l'édition française de l'œuvre du philosophe Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man : Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*[3]. Pourtant, ce jour d'été, Wittig faisait irruption sur la Place Charles de Gaulle en tant que militante féministe et aujourd'hui même on la connaît comme théoricienne plutôt que comme écrivaine. Les raisons de la méconnaissance de ses œuvres littéraires sont multiples, mais il faut admettre que ses thèses provocatrices ont déferlé sur le milieu féministe de son époque avec une violence tellement bouleversante que ses romans et récits sont passés en second plan. Pourtant, on ne peut pas disjoindre son activité politique de sa production littéraire : les deux sont intimement liées et donc absolument indivisibles. Son écriture est profondément féministe, tout comme sa pensée théorique se nourrit d'images et procédés littéraires. Il serait donc inutile d'essayer de déterminer dans son histoire privée quelle passion a précédé l'autre : elle semble avoir cultivé son amour pour la littérature et le théâtre et son ardeur politique dès son enfance. De cette précocité témoigne la

[2] Françoise PICQ, *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, Brest, éditions-dialogues.fr, 2011, p. 19.

[3] Herbert MARCUSE, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964. La traduction par Monique Wittig a paru chez Minuit en 1968, sous le titre *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968.

petite sœur de Monique, Gille Wittig, dans son livre intitulé *Ma Sœur sauvage*[4], une sorte d'album-souvenir photographique qui raconte la vie de l'autrice, de sa naissance jusqu'à la fin des années 60. Ici, Gille raconte que Monique « a lu très tôt » et, âgée de six ans, « elle [lui] lit son livre à haute voix, seule manière pour elle de [l]'entraîner avec elle[5]. » Quelques pages plus loin, Gille se rappelle aussi des petits spectacles mis en scène par la sœur :

> Nous alignons les petites marionnettes faites de fil de fer et de chiffons sur une scène. C'est moi qui, avec une pince volée à mon père, façonne les bras, les jambes avec le fil de fer et ajuste les chiffons en habit de théâtre. Monique a écrit une pièce et elle n'est pas contente de mes petites figures en chiffon. Ça ne correspond pas à ses idées de théâtre ; c'est-à-dire, pour les costumes, des tissus brodés de couleurs somptueuses. Les décors devaient être grandioses, avec des palais, des avenues larges, des fontaines[6].

Monique ne tardera pas à devenir féministe aussi. Lors d'un entretien réalisé par Josy Thibaut en 1979, elle répond ainsi à la question « Peux-tu me raconter comment tu es devenue féministe ? » :

> Je me souviens que j'ai pris une décision consciente à l'âge de 12 ans : j'échapperai à la dépendance des femmes, je n'aurai pas une vie de femme qui sert un homme, qui n'a pas de vie à elle. J'ai pris connaissance des lois et il y avait des clauses sur la tutelle qui ne frappaient que les femmes mariées [...] et je me suis toujours demandé pourquoi les femmes se mariaient[7].

La jeune écrivaine féministe était née à Dannemarie, en Alsace, en 1935. Dans une œuvre écrite en 1976 et intitulée *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, elle relie sa ville d'origine à la mythologie personnelle qu'elle construira tout au long de ses textes. À son avis, Dannemarie a été fondée par Danaé et on découvre que cette dernière est

> Célébrée comme celle-qui-vient-de-la-mer. Ancienne amazone qui vivait à l'âge

[4] Gille WITTIG, *Ma sœur sauvage*, s.l., Lonrai, 2008.

[5] *Ibid.*, p. 10.

[6] *Ibid.*, p. 13.

[7] Josy THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, 46, 2008, p. 63.

> d'argent en Crète et qui a voyagé en Libye et dans les îles de la mer Egée. Elle est celle qui a inventé le trident. Elle a donné son nom à la tribu des Danaïdes qui a été fondée par elle, par ses sœurs et par ses filles. Célébrée plus tard par les mères comme déesse de la lune, sous le nom de Danaé, elle est à l'origine de tous les noms des lieux ou de pays dont la racine est Dan, le Danemark, le fleuve Don, Dannemarie, Dannemartin. Plus tard encore elle est devenue Diane et elle retrouve alors même dans la symbolique des mères ses liens avec les amazones, elle porte l'arc et les flèches, elle vit de chasse et court dans les bois avec ses amantes[8].

Justement déguisée en Diane, on peut voir Monique sur une photographie reproduite dans le livre de Gille Wittig : ici, saisissant son arc de chasseresse, avec l'attitude d'une véritable déesse, elle pose sur la terrasse de sa maison, rue Chirac à Rodez. Monique est arrivée dans cette ville du sud de la France après un voyage très long. Elle a 9 ans et elle vient de quitter son habitation d'Audincourt, où elle avait vu naître sa sœur en 1938. Les deux petites filles sont transportées dans une charrette avec d'autres enfants. Les adultes marchent derrière. Nous sommes en 1944 et tout le monde espère que le drapeau de la Croix Rouge accroché au-dessus de la charrette puisse leur éviter d'être les victimes d'un bombardement :

> Il y a des mines partout et nous avons peur que ma mère soit victime de l'une d'elles. J'ai eu mes 6 ans pendant ce voyage. Nous dormons dans les granges, les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Un soldat nous montre comment faire un creux dans la paille pour y dormir. Nous passons par la frontière suisse, on nous donne de grandes tranches de pain blanc que des femmes coupent dans des miches énormes. La blancheur de la mie nous frappait[9].

La famille Wittig va demeurer à Rodez jusqu'en 1950. Ici ils sont perçus comme des étrangers : « on nous appelait à l'école « les Witticous » ou « les Vikings », […] un « W » se faisait forcément remarquer, et nous en étions d'ailleurs assez fières[10]. » Monique a 15 ans quand elle déménage à Montmercy, près de Paris, avec sa sœur, sa mère et son père. Elle fera ses études à la Sorbonne et aux Langues orientales. Après sa licence de Lettres, elle travaillera à la Bibliothèque

[8] *Ibid.*, p. 67-68.

[9] G. WITTIG, *Ma sœur sauvage*, *op. cit.*, p. 20.

[10] *Ibid.*, p. 26.

Nationale de France et puis aux Éditions Denoël et aux Éditions de Minuit, comme correctrice d'épreuves. Elle se fera tôt connaître comme l'autrice d'un livre qui mérite le Prix Médicis, son premier roman, *L'Opoponax*, et comme traductrice.

En 1967, Wittig entame la rédaction de son deuxième texte littéraire, *Les Guérillères*. Dans la même période, elle rencontre des femmes qui se définissent féministes et qui lui expriment leur rage à l'égard des théories freudiennes. Ainsi, elles commencent ensemble un parcours de relecture de l'œuvre de Freud, pour en faire une critique féministe. Même si ce groupe de travail va tôt se perdre, Monique continue à ressentir un profond désir – on dirait une urgence – de se réunir avec d'autres femmes, de discuter avec elles et de sonder en profondeur cette gêne qui rapproche tout être humain féminin. Quand 1968 arrive, Wittig participe activement aux mouvements des étudiants et des ouvriers, mais elle ressent encore plus fortement la nécessité d'un espace politique féministe :

> Je me disais "c'est fou, ce serait vraiment le moment de commencer un groupe de femmes." J'avais déjà l'idée d'un groupe qui fonctionnerait de façon très militante – j'avais l'idée des groupes de guérilla au Vietnam, au Laos, tous les trucs qu'on avait appris avec la guerre du Peuple. Parce que j'avais toujours en tête la phrase de Michelet "Les femmes sont un peuple dans le peuple" […] Le premier peuple a le droit de mettre du beurre sur son pain, il peut acheter des saucisses, marche vêtu dans la rue avec des chaussures. […] Le peuple dans le peuple mange le pain sec, en a les plus petites quantités, marche pieds nus, et quelques fois sans vêtements chauds, en plein hiver[11].

Monique Wittig n'avait pas tiré ses idées seulement des textes de l'historien Michelet. Une autre œuvre avait influencé sa pensée : il s'agit de *La Femme mystifiée*[12] de Betty Friedan. L'activiste américaine y dénonçait un certain usage de la psychanalyse d'être la cause de l'enfermement des femmes dans un rêve de féminité impossible et dans une condition de soumission aux hommes. Avec son petit groupe échoué de critique des théories freudiennes, Monique Wittig s'était déjà intéressée à cette question. Pourtant, en 1968 la psychanalyse n'était pas

[11] J. THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, art. cité, p. 66.

[12] Betty FRIEDAN, *La Femme mystifiée*, Paris, Éditions Gonthier, 1964.

encore si implantée en France, comme elle l'était aux États-Unis. Motivée par ses lectures et par l'espoir d'avoir encore la possibilité de changer la situation des femmes françaises, Wittig décide de réunir un premier groupe de quatre amies, afin de leur exposer son projet : « Se rendre évidentes, et faire des choses, pas seulement au niveau critique, mais au niveau pratique. Dans la rue, quoi[13] ! » Le début de la première rencontre est raconté par Monique comme un échec : très agitée, elle avait lu à haute voix à ses copines un texte qu'elle avait soigneusement préparé, en relisant frénétiquement ses auteurs de référence, y compris Karl Marx et Friedrich Engels[14]. Une fois son exposé terminé, un silence embarrassé et des remerciements faibles avaient rempli le salon de la maison de la célèbre sociologue française Antoinette Fouque, où le groupe s'était réuni. Pourtant, peu après, la discussion s'était mise en marche et petit à petit toutes les participantes avaient pris la parole. Monique avait parlé de l'exploitation économique, de l'oppression sexuelle et de la condition de servitude et de soumission des femmes dans la société contemporaine. Cette conversation entre amies s'est tôt focalisée sur des questions très intimes de la vie quotidienne, en devenant ce qu'on pourrait définir une véritable session de *consciousness raising*[15] :

> Ma copine était très intéressée, elle ne savait pas très bien si elle était d'accord avec ce que j'avais dit là, mais en tout cas, ça correspondait à un certain malaise chez elle. […] Quand elle marchait dans la rue, elle avait remarqué que, de plus en plus,

[13] J. THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, art. cité, p. 67.

[14] *Ibid.*, p. 67.

[15] Voici une définition de *consciousness raising* donnée par Marie-Hélène BOURCIER et Alice MOLINER, *Le féminisme*, Paris, Max Milo Éditions, 2012, p. 25 : selon les écrivaines, il s'agit d'« une technique de politisation précise […]. On se retrouve dans des groupes de femmes pour mettre en pratique cette fameuse prise de conscience, pour traduire collectivement et politiquement l'expérience "personnelle" des femmes. D'autant qu'une fois que le déclic s'est opéré, c'est compliqué. Le monde ne sera jamais plus comme avant et pas forcément plus accueillant. Le *consciousness raising* est indissociable de cet autre slogan : "Le personnel, ou le privé, est politique." C'est que le mariage, le travail domestique et la sexualité ne relèvent pas uniquement de la sphère privée. Ils ont partie liée avec des institutions et des formes d'organisation sociale qui alimentent l'oppression des femmes : l'État, la famille, la division du travail, le contrôle de la reproduction. »

> elle avait l'impression de marcher comme dans un tunnel, elle ne pouvait regarder ni à gauche, ni à droite, parce que si jamais elle croisait un regard, c'était tout de suite pris par une invite sexuelle[16].

Petit à petit, le groupe s'agrandit et les réunions continuent. Marguerite Duras loue un studio à Paris pour donner aux copines un lieu où se rassembler. Wittig désirait toujours passer à l'action, dans la rue, et concrétiser toutes les propositions qui vivifiaient leurs assemblées. À ce moment-là, c'étaient elle et Antoinette Fouque qui se partageaient le pouvoir à l'intérieur du groupe. Pourtant, leurs pensées différaient sur plusieurs questions. De telles dynamiques de groupe commençaient déjà, au début de l'année 1969, à créer des obstacles et des désaccords, et la situation ne pouvait que dégénérer. Par exemple :

> Au début des années 70, on a appris qu'il y avait une réunion nationale des féministes quelque part à côté de Londres en Angleterre, qui réunirait toutes les féministes, déléguées d'un peu partout, au niveau national. C'était donc la première réunion nationale des Anglaises, et moi j'ai eu tellement de problèmes de pouvoir avec Antoinette, des problèmes de rapports impossibles, elles m'ont accusée de vouloir aller à la réunion nationale en tant qu'écrivain, en tant que personnalité politique ou je ne sais quoi. Et ça a été tellement dur qu'elles m'ont pratiquement forcée, par leur attitude – parce que je n'avais pas envie de passer un si mauvais moment –, à ne pas assister à cette assemblée nationale à Oxford, ce qui pour moi a été très dur[17].

La personnalité de Monique, son activité d'autrice littéraire et ses positions radicales, représentaient donc un dérangement dans le groupe. Pourtant, elle arriva enfin à persuader trois de ses copines : elle voulait organiser une action à l'Université de Vincennes qui, après les faits de mai 1968, était restée un lieu bouillant de discussion et de militantisme. Elles prévoient de marcher dans le bâtiment, en arborant des slogans imprimés sur des banderoles et sur leurs tee-shirts. Elles inviteraient courageusement toutes les étudiantes à se réunir afin de leur expliquer leur point de vue, leurs récriminations et leurs intentions. C'était là,

---

[16] J. THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, art. cité, p. 68.

[17] *Ibid.*, p. 71.

dans l'amphithéâtre de l'Université de Vincennes que le groupe avait décidé qu'il fallait que les femmes luttent avec les femmes : après un premier moment d'hésitation, l'intervention d'un jeune homme avait persuadé les autres garçons à quitter l'assemblée. Il avait dit :

> Moi, je comprends très bien ce qu'elles disent : c'est exactement comme quand les Noirs ont vidé les Blancs des groupes politiques américains, ils ne pouvaient plus travailler avec les Blancs. Elles ont des problèmes à régler ensemble, qu'elles ne peuvent pas régler avec les hommes ; il faut qu'elles se réunissent entre elles et en tant qu'homme, je m'en vais[18].

La non-mixité du groupe était donc établie. Plusieurs femmes qui avaient fait partie de groupes mixtes allaient rejoindre le groupe de Monique Wittig et d'Antoinette Fouque. D'autres qui ne s'étaient jamais interrogées sur la condition féminine, bouleversées par les événements, mais intriguées par les questions soulevées, décidaient de s'unir aux copines. Après cette première action publique, les petits groupes politisés disparurent, en se fondant dans le même mouvement, celui qu'aujourd'hui on connaît comme le Mouvement de Libération des Femmes.

En effet, lors de l'intervention dans l'Université de Vincennes, Monique Wittig avait été approchée par le journaliste Jean-François Bizot. Il lui avait demandé d'écrire un article pour la revue *L'Idiot International*. En échange, Bizot aurait donné à Wittig un dossier sur le mouvement féministe américain qu'il avait rédigé lors de son voyage aux États-Unis. Monique aurait accepté à la seule condition que l'article soit signé par un collectif de femmes et non seulement par elle. Ainsi, un long article est publié dans le numéro 6 de *L'Idiot International*, en mai 1970[19]. Les autrices sont Monique Wittig, Gille Wittig, Marcia Rothenburg et Margaret Stephenson. Même si elles l'avaient intitulé *Pour un mouvement de libération des femmes*, la rédaction de la revue avait préféré changer le titre en *Combat pour la libération de la femme*[20]. L'article ne permettait pas seulement aux groupes féministes de faire la connaissance du mouvement qui venait de

[18] *Ibid.*, p. 73.

[19] Monique WITTIG, Gille WITTIG, Marcia ROTHENBURG, Margaret STEPHENSON, « Combat pour la libération de la femme », *L'Idiot International*, 6, 1970, p. 12-17.

[20] Voir F. PICQ, *Libération des femmes*, *op. cit.*, p. 15.

naître, mais il représentait aussi son manifeste, divulgué pour la première fois par la presse.

Pourtant, l'événement qui fera « naître » le Mouvement de Libération des Femmes n'aura lieu que ce 26 août 1970, quand Monique et huit autres compagnes féministes (parmi lesquelles figuraient Christine Deplphy et Christiane Rochefort) essayeront de déposer une gerbe sous l'Arc de Triomphe, à la mémoire de la femme du soldat inconnu. En effet, après les faits de cette journée, la nouvelle de l'existence de ce groupe de femmes se répand grâce à la presse qui persiste à préférer le singulier au pluriel : les journaux et les revues baptisent le mouvement « de la femme » ou encore « de la femme française[21]. » Pourtant il s'agissait bien d'une pluralité de femmes et le nombre des intéressées et des participantes augmentait quotidiennement. D'une telle pluralité découlaient autant de questions, intérêts et idées différentes. C'est pour cette raison que, pendant les années 70, la biographie de Monique Wittig devient en quelque sorte une histoire plurielle. Par exemple, la lutte pour la libéralisation de l'avortement était sans aucun doute l'une des questions ressenties avec plus d'urgence par le groupe. On retrouve donc Monique parmi les signataires du célèbre *Manifeste des 343*[22], un document qui rassemblait les noms de 343 femmes qui déclaraient avoir avorté contre la loi. Bientôt, le mouvement décide d'avoir sa propre revue : en mai 1971 paraît le premier numéro du *Torchon brûle*, journal qui reflète les âmes hétéroclites des participantes.

> Il est bien à l'image du MLF : un mélange détonant. Ni rubriques, ni distinction entre théorie, témoignage, débat, expérience, récit de vie, fiction, poésie, information. Tout se mêle, se catapulte. Et la maquette est à l'avenant. Les colonnes

[21] *Ibid.*, p. 19.

[22] « Le manifeste de "343 salopes" », *Le Nouvel Observateur*, 334, 1971, p. 5. Voici le texte du manifeste : « Un million de femmes se font avorter chaque année en France. Elles le font dans des conditions dangereuses en raison de la clandestinité à laquelle elles sont condamnées, alors que cette opération, pratiquée sous contrôle médical, est des plus simples. On fait le silence sur ces millions de femmes. Je déclare que je suis l'une d'elles. Je déclare avoir avorté. De même que nous réclamons le libre accès aux moyens anticonceptionnels, nous réclamons l'avortement libre. »

> explosent : écriture manuscrite, BD, dessins, photomontages […]. Le groupe qui fait le journal – différent à chaque numéro – n'a de comptes à rendre à personne. Car il n'existe aucune instance centrale de décision ou de contrôle[23].

Évidemment, Wittig contribuait activement à la rédaction de la revue, en combinant encore une fois sa passion pour la création littéraire et sa ferveur politique de féministe radicale. Même si la plupart des articles n'étaient pas signés, dans la revue on trouve parfois des interventions souscrites par Monique. Par exemple, dans le numéro 3 du *Torchon brûle*, on peut lire une chanson composée par Antoinette Fouque, Monique Wittig et d'autres femmes. Dans ce texte on retrouve des motifs et des images qui peuplent la deuxième œuvre de l'autrice, *Les Guérillères* :

> LA GUERILLA
>
> Nous on fait l'amour et puis la guérilla
> l'amour entre nous c'est l'amour avec joie,
> mais pour faire l'amour il n'y a pas d'endroit,
> partout y'a des hommes et partout on se bat.
>
> On prendra les usines, on prendra les jardins,
> on cueillera des fleurs avec nos petites mains,
> et sur nos poitrines on aura du jasmin,
> et on dansera en mangeant du raisin.
>
> On prendra les zoos, on ouvrira les cages,
> vive les oiseaux et fini le ménage,
> on se balancera au cou des girafes ;
> l'amour entre nous, aux hommes la guérilla.
>
> On prendra le soleil, on le mettra dans le train ;
> on aura des casquettes de mécanicien,
> on ira en Chine dans le transsibérien ;
> et puis on s'en fout, tout ce qu'on fait est bien[24] !

[23] F. PICQ, *Libération des femmes*, *op. cit*., p. 139.

[24] Antoinette FOUQUE, Monique WITTIG et d'autres femmes, « La Guérilla », *Le Torchon*

Il est important de souligner que le Mouvement de Libération des Femmes n'était pas ce qu'on pourrait définir un collectif politique. Il s'agissait plutôt d'un mouvement désordonné et changeant qui comprenait des femmes toujours nouvelles, politisées ou non, mais aussi des sous-groupes de militantes intéressées à des questions spécifiques et qui agissaient de façon indépendante. C'est pour cette raison que plusieurs femmes qui ont participé aux actions du MLF ont revendiqué l'impossibilité d'établir une date précise et une personne responsable de la fondation du mouvement. Il serait aussi inutile d'aller chercher à qui appartenaient certaines idées partagées par la plupart des militantes. En revanche, Antoinette Fouque, psychanalyste et créatrice des Éditions des Femmes, s'est définie plusieurs fois « co-fondatrice » du MLF, notamment avec Monique Wittig[25]. En outre, le groupe fondé par Fouque à l'intérieur du mouvement, Psychanalyse et Politique, avait déposé le sigle MLF à l'Institut National de la Propriété Industrielle, en 1979. Cette initiative avait mis en colère les militantes parce que, d'une part le Mouvement avait été baptisé « pour la libération des femmes » par les médias et il ne s'agissait donc pas d'un choix intentionnel, et d'autre part la plupart des féministes souhaitaient « résister à toute nomination venue de l'extérieur et éviter une appropriation restreinte et non représentative des multiples tendances féministes françaises. […] Le flou dans la nomination correspondait à une stratégie de rupture avec les institutions et "le pouvoir"[26]. »

C'était grâce à une jeune psychanalyste, Josiane Chanel, que Wittig et Fouque s'étaient rencontrées : « J'ai présenté Monique – qui était en train de traduire *L'Homme unidimensionnel* de Marcuse – à Antoinette en janvier 1968, dans un bar du côté de l'Odéon. « Antoinette, c'est du vif-argent », a dit Monique après

---

brûle, 3, 1972, p. 2.

[25] Voir Collectif, « 2008 : l'inquiétante familiarité », *Pro Choix*, *op. cit.*, p. 5-8. Ici, on peut lire les mots avec lesquels les Éditions des Femmes commémoraient « l'anniversaire du MLF », fin septembre 2008 : « Le 1er octobre 2008, c'est donc l'anniversaire du MLF (40 bougies, ça se fête !) – c'est à dire celui de toutes les femmes – et aussi (hasard de lumière !) celui d'Antoinette Fouque, sa co-fondatrice historique. » (p. 5)

[26] Marie-Hélène BOURCIER, « Wittig La Politique », dans M. WITTIG, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 28.

cette première rencontre[27]. » À cette époque, Wittig avait déjà publié son premier roman et Antoinette avait abandonné ses études de Lettres à la Sorbonne, avant d'entamer sa formation de psychanalyste. Après ce premier rendez-vous, Monique et Antoinette se retrouvent souvent à manifester ensemble lors des émeutes de mai 1968. Pendant l'été les occasions de mieux se connaître n'avaient pas manqué : tout d'abord un voyage en Italie en voiture et puis un séjour à La Redonne, un bourg maritime près de Marseille, avaient été des petites aventures entre femmes. Josiane raconte que Wittig et Fouque partageaient « une même colère contre la misogynie du monde culturel et littéraire[28] » et donc, lors de l'organisation de la première petite réunion coordonnée par Wittig, elle lui conseille d'inviter Antoinette à participer : « Josiane me dit : on ne peut pas faire la réunion sans Antoinette, parce que ça l'intéresse aussi[29]. » Pourtant les désaccords ne tardent pas à se présenter : on a déjà souligné le rôle de la critique de la psychanalyse dans la prise de conscience de Wittig. Fouque, pour sa part, était très intéressée à la théorie psychanalytique et en 1969 elle entamera aussi une analyse avec Jacques Lacan. Lors d'une des premières assemblées, quelque chose avait beaucoup choqué Monique :

> J'ai entendu Josiane et Antoinette en face de moi, me dire : "D'un point de vue psychanalytique, le fonctionnement de ce groupe est très intéressant. D'ailleurs, nous prenons note – sur des cahiers – de tout ce qui est dit dans le groupe pour l'interpréter analytiquement. Pour en donner une interprétation analytique." Vraiment ! Dans les termes les plus freudiens, les plus classiques ! Alors j'ai piqué une crise[30].

Pour Wittig la théorie psychanalytique est une institution patriarcale et donc l'une des causes de l'oppression des femmes, car son discours donne de la réalité sociale « une version scientifique où les humains sont donnés comme invariants,

---

[27] Josiane CHANEL, « Janvier 68 : j'ai présenté Monique Wittig à Antoinette Fouque », dans Antoinette FOUQUE (dir.), *Génération MLF. 1968-2008*, Paris, Éditions des femmes, 2008, p. 29.

[28] *Idem*.

[29] J. THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, art. cité, p. 67.

[30] *Ibid.*, p. 69.

intouchés par l'histoire, intravaillés par des conflits d'intérêt et de classe, avec une psyché pour chacun identique parce que programmée génétiquement[31]. » Chanel se rappelle que « Monique, elle, était farouchement contre la psychanalyse, elle ne supportait pas l'idée d'inconscient[32]. » En effet, c'est justement ce qu'elle appelle « l'Inconscient Structural[33] » qui gêne le plus Monique Wittig, c'est-à-dire l'un des concepts fondamentaux de la psychanalyse, correspondant à l'ensemble des phénomènes neurologiques et physiologiques qui échappent complètement à la conscience de la personne. Ce qui met le plus en colère Wittig c'est que, d'après la théorie psychanalytique de l'époque, l'Inconscient semble suivre des mécanismes et des structures précises, partagées par tout le monde, qui relèvent d'un ordre social injuste, oppressant et manipulateur :

> Pour moi il n'y a aucun doute que Lacan ait trouvé dans « l'inconscient » les structures qu'il dit avoir trouvé puisqu'il les y avait mises auparavant. Celles (et ceux) qui ne sont pas tombé(e)s au pouvoir de l'institution psychanalytique peuvent éprouver un immense sentiment de tristesse devant le degré d'oppression (de manipulation) que les discours des psychanalysé(e)s manifestent. Car dans l'expérience analytique il y a un opprimé, c'est le psychanalysé dont on exploite le besoin de communiquer[34].

L'opinion différente sur la psychanalyse n'était pas la seule raison de conflit entre Wittig et Fouque. Les deux femmes se disputeront longuement sur la question de l'homosexualité féminine aussi. Josiane Chanel raconte que si tout d'abord elles avaient essayé d'aborder le sujet du lesbianisme dans des assemblées mixtes, c'est-à-dire composées de femmes hétérosexuelles et homosexuelles, très tôt les lesbiennes avaient ressenti le besoin de se rassembler uniquement entre elles. Évidemment ce choix avait énervé la plupart de militantes

---

[31] M. WITTIG, « La Pensée straight », dans *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 58. Cette communication a été écrite par Wittig en anglais, en 1978. Elle a paru sous forme d'article en français dans *Questions Féministes*, 7, 1980, p. 45-53.

[32] J. CHANEL, « Janvier 68 : j'ai présenté Monique Wittig à Antoinette Fouque », dans A. FOUQUE (dir.), *Génération MLF*, *op. cit.*, p. 31.

[33] M. WITTIG, « La Pensée straight », *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 58.

[34] *Ibid.*, p. 59.

et la controverse avait placé Monique et Fouque dans deux positions opposées :

> C'était en septembre, la première réunion sur l'homosexualité. […] On a passé des nuits entières à parler avec elles. Très vite est apparue une ligne de clivage. Certaines homos disaient : « On ne peut pas parler devant des hétéros voyeuses. » Monique Wittig a décidé de faire chez elle une réunion avec les seules homosexuelles. Je me souviens qu'Antoinette a demandé s'il fallait montrer sa carte[35] !

En réalité, la question n'est pas si simple et les raisons du désaccord entre les deux féministes sont plus profondes et relèvent des différentes théories philosophiques qu'elles ont élaborées. En outre, ces théories étaient partagées par plusieurs femmes du mouvement et le différend qui opposait Wittig et Fouque reflète une querelle beaucoup plus ample qui, dès les années 70, fait naître des tensions entre lesbiennes et hétérosexuelles. Ces tensions font souvent l'objet des essais politiques de Monique Wittig, recueillis pour la première fois en 1992, dans un livre intitulé *The Straight Mind and Other Essays*. Dans l'édition française[36] dirigée par Marie-Hélène Bourcier, la sociologue et militante *queer* écrit une préface[37] singulière : elle imagine avoir rendez-vous avec un des personnages de Wittig, Manastabal[38]. Pendant cette rencontre, les deux femmes conversent à propos de la pensée de Monique et Manastabal résume ironiquement les divergences existantes entre les féministes hétérosexuelles et les féministes lesbiennes :

> Bien sûr que le constructivisme matérialiste radical de Wittig ne pouvait s'accommoder des illusions rétrospectives des « féministes de la différence » qui se sont manifestées par autant des fictions-célébrations du corps de la femme ou de l'utérus de la mère et de l'« écriture féminine. » Encore moins lorsqu'elles s'appuyaient sur le discours psychanalytique, s'ancraient dans le pré-œdipien ou le

[35] J. CHANEL, « Janvier 68 : j'ai présenté Monique Wittig à Antoinette Fouque », art. cité, p. 32.

[36] Monique WITTIG, *La Pensée straight*, *op. cit*.

[37] Marie-Hélène BOURCIER, « Wittig La Politique », dans *Ibid.*, p. 23-35.

[38] Manastabal est l'une des deux protagonistes de *Virgile, non*, une sorte de réécriture de l'*Enfer* de Dante. Manastabal est une lesbienne rusée et sûre de soi, qui devient le guide d'un personnage nommé "Wittig", lors d'un voyage à travers un Enfer sur Terre.

> pré-symbolique de la sémiotique comme chez Kristeva. Tout le monde sait bien qu'elles ne faisaient que renforcer et réifier la féminitude […]
>
> Nombre d'entre elles, lesbiennes et féministes matérialistes, les féministes révolutionnaires comme on les appelait, n'ont pas osé ou ont carrément empêché la formulation ouverte d'une politique lesbienne. Comme si elles […] voulaient réduire le point de vue lesbien à une orientation sexuelle[39].

L'explication de Manastabal anticipe, en les simplifiant, plusieurs points importants de la pensée wittiguienne. Donc, il pourrait être intéressant de sonder maintenant ses théories.

1.2 Le féminisme matérialiste de Monique Wittig

Monique Wittig – on l'a déjà souligné – est connue aujourd'hui surtout grâce à sa pensée théorique. Elle a souvent exprimé ses idées politiques d'une façon provocatrice et bouleversante, en devenant célèbre grâce à ses formules troublantes, comme le proverbial « Les lesbiennes ne sont pas des femmes[40]. » Elle est normalement définie comme une lesbienne radicale. En revanche, elle est une représentante de ce qu'on appelle le féminisme matérialiste. Le féminisme matérialiste français se caractérise par un anti-essentialisme radical et par une féroce critique envers le mécanisme de naturalisation des hiérarchies qui définissent l'ordre social dans lequel on vit. Effectivement, cette pensée analyse les rapports matériels qui déterminent les relations entre dominants et dominés[41] et vise à démasquer les vraies raisons des oppressions, en dénonçant tous les appels à une cause présumée naturelle qui justifierait la soumission d'un individu. Ce mouvement se systématise autour de la revue *Questions féministes*, en 1977. On verra que la notion de matérialisme de Marx est tellement remaniée par les féministes matérialistes françaises qu'elle devient presque méconnaissable[42].

---

[39] Marie-Hélène BOURCIER, « Wittig La Politique », dans M. WITTIG, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 29.

[40] M. WITTIG, « La Pensée straight », dans *La Pensée straight*, *op. cit.,* p. 67.

[41] À ce propos, voir Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

[42] Voir, Sara GARBAGNOLI et Vincenza PERILLI, *Non si nasce donna. Percorsi, testi e contesti*

La théorie de Monique Wittig est donc matérialiste dans la mesure où elle se construit à partir de l'observation de la condition concrète dans laquelle les femmes vivent quotidiennement. Elle explicite souvent ses sources[43], en reconnaissant, par exemple, à Nicole-Claude Mathieu le mérite d'avoir considéré pour la première fois les femmes en tant que classe de sexe indépendante de celle des hommes. De la même manière, Colette Guillaumin lui a appris que le travail de ménage des femmes est un travail qui implique un effort physique et mental qui est tout à fait non rétribué. Guillaumin est aussi celle qui utilise le terme 'sexage', que Wittig même emploiera : ce mot définit « l'appropriation collective de tout un groupe, les femmes, les individus célibataires y compris, par la classe des hommes[44]. » Finalement, c'est grâce à Sande Zeig, sa compagne de vie, que Monique a pu réfléchir sur la relation entre oppression matérielle des corps et violence du langage. Beaucoup d'autres théoriciennes ont influencé sa théorie et on pourrait donc énumérer plusieurs noms comme celui de Paola Tabet, Colette Capitain, Monique Piazza, Emmanuelle de Lesseps, Louise Turcotte, Danièle Charest, Suzette Robichon et Claude Lesselier[45].

Afin de développer sa théorie, Wittig analyse la réalité à partir d'un point de vue marxiste, c'est-à-dire en présupposant que les femmes et les hommes sont, avant tout, des classes sociales. Tout en tirant donc les bases de sa pensée politique du matérialisme marxiste, elle prend ses distances par rapport à ce dernier parce que, à son avis, le marxisme refuse tout sujet transcendantal, en privilégiant l'idée que les individus particuliers ne peuvent qu'être aliénés. C'est-à-dire que la personne en elle-même n'est pas prise en compte par le marxisme : ce n'est que dans le système de la classe et de la lutte de classe que le sujet existe. Tout seul, il n'est qu'aliéné, il n'a pas de conscience de soi. Donc, selon la théorie matérialiste marxiste, la conscience n'est que collective, c'est-à-dire de classe. Par conséquent, tous les problèmes concrets qui concernent les individus particuliers et qui ne sont pas liés directement à la conscience de classe sont des questions

---

del femminismo materialista in Francia, Roma, Alegre, 2013.

[43] Voir, par exemple, M. WITTIG, « Introduction », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 12-13.

[44] *Ibid.*, p. 13.

[45] Voir, *Ibid.*, p. 12-13.

superficielles ou "bourgeoises." Il s'agit pourtant de conflits quotidiens, comme le racisme, l'antisémitisme et le sexisme : « Tout conflit dont la forme ne pouvait pas être ramenée aux deux termes de la lutte des classes était supposé trouver résolution après la prise du pouvoir par le prolétariat.[46] » Ainsi faisant, le marxisme refuse de donner aux opprimés le statut de sujets. Pour cette raison, le marxisme a eu des conséquences graves sur la condition féminine aussi. Tout d'abord, les femmes ne peuvent pas se percevoir en tant que classe, car la théorie marxiste ne tient pas en compte le fait qu'une classe sociale se compose d'individus, un par un. En outre, le marxisme ne considère pas la relation entre homme et femme comme une liaison sociale, mais naturelle. Monique Wittig affirme qu'il faut donc démontrer que les problèmes "bourgeois" sont en réalité des problèmes sociaux et que la féminité, loin d'être une question subjective, est une institution sociale. Tout cela ne sera possible qu'à condition de changer en profondeur notre regard et envisager la réalité à partir d'un point de vue que Wittig définit « oblique[47]. » En effet elle dénonce le fait que les mots "être humain" ne désignent désormais que l'homme blanc occidental hétérosexuel. Paradoxalement, le point de vue le plus humain est donc celui des exclus, des marginalisés, des opprimés. Effectivement, tout ceux qui sont exclus de l'humanité subissent quotidiennement une violence qui est véhiculée principalement par le langage et par les discours qui narrent la réalité en termes scientifiques. La réalité sociale est donc dominée par un ensemble de langages (psychanalytique, anthropologique, scientifique, linguistique, sémiologique) qui interprètent le réel d'une façon biologisante et uniformisante, en ne prenant pas assez en compte les conséquences que l'histoire, les conflits et les intérêts de classe ont sur la vie de tout être humain et donc des femmes aussi[48] :

> Le structuralisme, la psychanalyse et particulièrement Lacan ont opéré une rigide mythification de leurs concepts, la Différence, le Désir, le Nom-du-Père, ils ont

[46] *Id.*, « Homo Sum », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 79.

[47] *Ibid.*, p. 77.

[48] Il faut signaler que, à partir des années 1970, une pensée anti-psychanalytique est elaborée par des théoriciennes et théoriciens comme Foucault, Hocquenghem, Deleuze, Guattari et, plus récemment, Eribon et Borrillo.

> même sur-mythifié les mythes, opération qui leur a été nécessaire pour hétérosexualiser systématiquement ce qui apparaissait de la dimension personnelle dans le champ historique par l'intermédiaire des personnes dominées, en particulier les femmes qui sont entrées en lutte il y a plus d'un siècle[49].

Ainsi, la psyché humaine devient une, inaltérable et toujours explicable au moyen du langage symbolique qui simplifie les structures et le processus individuels. Ces discours nous uniformisent et véhiculent violence et oppression. À ce propos, Wittig nous donne l'exemple du langage pornographique : « Ses images – films, photos de magazines, affiches publicitaires sur les murs des villes – constituent un discours et ce discours a un sens : il signifie que les femmes sont dominées[50]. » Donc, tout en étant abstraits, les discours qui dominent le réel[51] ont des conséquences concrètes sur la vie et le corps des êtres humains. En plus, ils propagent des messages qui détournent l'attention des opprimés de leur condition matérielle, en les persuadant que leur domination a des causes "naturelles." Homme, femme, différence, culture, histoire sont tous concepts et catégories philosophiques transmis par ces langages et, ensemble, ils constituent ce que Wittig appelle « la pensée *straight* », en calquant une expression de Lévi-Strauss[52]. Elle utilise l'adjectif anglais *straight* qui semble être le plus adéquat pour définir un assemblage de discours qui ne sont pas purement hétérosexuels, dans le sens commun du mot, mais aussi liés à la légitimité et à la conformité aux normes. En effet, dans le vocabulaire anglais, le terme *straight* a notamment plusieurs sens : droit, raide, franc, correct, juste et, évidemment, hétérosexuel. La pensée *straight* se fonde sur la nécessité de l'existence, de l'autre différent, c'est-à-dire de l'opprimé, de l'altérisé, du racisé. Cette pensée se base aussi sur la relation hétérosexuelle entre homme et femme. Pour Wittig, l'hétérosexualité est

---

[49] M. WITTIG, « La Pensée straight », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 65-66.

[50] *Ibid.*, p. 61.

[51] Voir, *Ibid.*, p. 58 : « Ainsi le monde tout entier est un grand registre où viennent s'inscrire les langages les plus divers tels le langage de la mode, le langage de l'Inconscient, le langage de l'échange des femmes où des êtres humains sont littéralement les signes qui servent à la communication. Ces langages ou plutôt ces discours s'emboîtent les uns dans les autres, s'interpénètrent, se supportent, se renforcent, s'auto-engendrent et en engendrent d'autres. »

[52] Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

donc un régime politique. Il s'agit aussi du premier contrat social : « Pour moi les deux termes de contrat social et d'hétérosexualité sont superposables, ce sont deux notions qui coïncident. Et vivre en société c'est vivre en hétérosexualité.[53] »

En juin 1997, lors des Rencontres internationales sur les cultures gay et lesbiennes, à Paris, Monique Wittig écrit une communication intitulée *À propos du contrat social*[54]. Dans ce texte, elle analyse et critique les théories rousseauistes. Selon Rousseau, le lien qui unit chaque individu aux autres est une somme de conventions. Wittig précise cette idée, qu'elle partage avec le philosophe de Genève, en soulignant que parmi ces conventions – qui ne sont donc jamais explicites, mais qu'on respecte toujours – il y a aussi l'appartenance au sexe masculin ou féminin, la nécessité de se marier et d'être hétérosexuel. L'hétérosexualité pour Wittig est donc une convention, un concept idéologique de masse dont on ne perçoit pas sciemment les conséquences concrètes dans notre vie, même si « il y a un continuum dans [la réalité de ceux qui dominent], un continuum dans lequel l'abstraction agit par force sur le matériel et forme le corps comme l'esprit de ceux qu'elle opprime[55]. » Effectivement, ces conventions sont renforcées quotidiennement par les discours dominants, comme celui de la psychanalyse :

> Dans le discours officiel sur la sexualité qu'est devenue la psychanalyse aujourd'hui, le désir est « l'instinct », qui fait que toute personne quelle qu'elle soit désire les rapports hétérosexuels comme seule satisfaction sexuelle et manifestation de la subjectivité possibles. L'imaginaire, les rêves, les désirs, la volonté, tout concept lié à la subjectivité passe au travers de ce filtre et n'y survit pas. Hétérosexualisés, ces concepts deviennent des véhicules d'oppression[56].

Ensuite, en faisant référence à Aristote, Monique Wittig souligne que chaque régime politique a la tendance à rapprocher, par couples, ceux qui se révèlent inefficaces l'un sans l'autre. Elle suppose que le régime hétérosexuel est devenu le modèle pour toute hiérarchisation et domination : le régime hétérosexuel unit

---

[53] M. WITTIG, « À propos du contrat social », dans *La Pensée straight*, *op. cit.,* p. 73.

[54] *Ibid.*, p. 69-76.

[55] *Id.,* « Homo sum », dans *La Pensée straight*, *op. cit.,* p. 87.

[56] *Id.,* « Paradigmes », dans *Ibid.,* p. 89.

l'homme et sa femme comme le maître et son esclave. Cette dualité trouve ses bases à l'origine de la pensée philosophique occidentale, c'est-à-dire dans la dialectique. Wittig relit donc la *Métaphysique*[57] d'Aristote afin de démontrer dans quelle mesure l'analyse de la réalité nous a amenés, au moyen de la dialectique, à associer le masculin à tout ce qui est "un", singulier, rationnel et positif. En revanche, le féminin est toujours l'"autre", pluriel, irrationnel, sinistre, obscur et donc négatif. Cette pensée s'est répercutée sur la division du travail dans la société : l'homme rationnel a le droit et le devoir de vivre l'espace public et politique, tandis que la femme ne peut que s'enfermer dans la sphère privée de la famille et de la maison. Une révolution, en termes traditionnels, ne serait pas efficace, car elle ne pourrait qu'inverser les rôles de l'Un et de l'Autre : pour cette raison il faut détruire les catégories mêmes de l'Un et de l'Autre, du maître et de l'esclave et aussi de l'homme et de la femme, afin de changer pour toujours la condition dans laquelle on vit.

Il faut préciser que Wittig utilise le terme "sexe" comme synonyme des mots homme ou femme. Aujourd'hui on utiliserait plutôt le vocable anglais *gender*, au sens d'identité de genre, afin de distinguer le sexe/genre du sexe biologique. Cependant, Wittig refuse ce terme, en le considérant peu adéquat : « Le terme *gender* utilisé en Angleterre et aux États-Unis me paraît imprécis[58]. » Elle utilise donc le mot "sexe" pour indiquer, tour à tour, le sexe biologique ou l'identité de genre. Pourtant, à son avis, les sexes n'existent pas : « Il n'y a pas de sexe. […] C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse[59]. » C'est-à-dire que les sexes ne sont que des classes sociales qui existent seulement car elles sont opposées, l'une contre l'autre, justement dans la lutte de classe. Pourtant, on est accoutumé à considérer comme naturelle la différence qui existe entre les hommes et les femmes, et non seulement pour ce qui concerne l'anatomie de nos corps. Cette habitude a amené plusieurs féministes à préférer une approche biologisante de l'histoire :

---

[57] ARISTOTE, *Métaphysique*, sous la direction de Marie-Paule DUMINIL et Annick JAULIN, Paris, Flammarion, 2008.

[58] M. WITTIG, « Introduction », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 13.

[59] *Id.*, « La Catégorie de sexe », dans *Ibid.*, p. 38.

> La plupart des féministes et des lesbiennes/féministes ici et ailleurs continuent de penser que la base de l'oppression des femmes est biologique autant qu'historique. […] La référence au droit maternel et à une « préhistoire » où les femmes auraient crée la civilisation (à cause d'une prédisposition biologique) tandis que l'homme brutal et grossier se serait contenté d'aller à la chasse (à cause d'une prédisposition biologique) est la symétrique de l'interprétation biologisante de l'histoire que la classe des hommes a produite jusqu'ici[60].

Il faudrait donc renverser notre point de vue afin d'analyser la différence sexuelle en termes sociaux et non plus naturels et se détacher encore une fois de la pensée psychanalytique : « Aujourd'hui, le discours officiel sur la sexualité est le discours de la psychanalyse qui se fonde sur le concept *a priori* et idéaliste de la différence sexuelle, un concept qui participe historiquement du discours général de la domination[61]. » La diversité des sexes n'est pas plus naturelle que les inégalités économiques, politiques et sociales entre hommes et femmes. Effectivement, les dissemblances sur lesquelles les dominations se fondent et qui opposent donc dominants et opprimés, ne dérivent jamais de la nature, mais elles deviennent naturelles dans les discours de ceux qui assujettissent les autres. Le moyen pour le faire est toujours le même : prendre la partie (la couleur de la peau, le sexe biologique, l'orientation sexuelle) pour le tout. Les injustices sociales se basent sur un trait matériel en le transformant en un concept abstrait, au moyen de discours qui justifient la domination en termes de nature et donc de légitimité. Ces traits matériels deviennent ainsi des différences politiques et des prétextes pour créer un conflit social et une domination d'une classe sur l'autre. La lutte ne peut se terminer que quand on arrête de percevoir les inégalités qui opposent les classes l'une à l'autre comme « déjà là[62] », naturelles et légitimes. Une fois le conflit achevé, les sexes mêmes sont destinés à s'effacer car ils ne sont que des constructions de la société et ils ne sont donc pas éternels : Wittig argue que « la pérennité des sexes et la pérennité des esclaves et des maîtres proviennent de la

[60] *Id.*, « On ne naît pas femme », dans *Ibid.*, p. 46.

[61] *Id.*, « Paradigmes », dans *Ibid.*, p. 95-96

[62] *Id.*, « La Catégorie de sexe », dans *Ibid.*, p. 39.

même croyance[63]. » Cette croyance est quotidiennement renforcée par le régime politique dans lequel on vit, c'est-à-dire l'hétérosexualité qui se construit sur l'oppression des femmes : « L'hétérosexualité est une construction culturelle qui justifie le système entier de la domination sociale fondé sur la fonction de la reproduction obligatoire pour les femmes et sur l'appropriation de cette reproduction[64]. » Les hommes sont plus ou moins conscients de leur rôle dans l'hétérosexualité. En revanche, les femmes refusent souvent de se reconnaître dans la condition d'esclaves car la pensée des hommes est devenue la pensée dominante et, en tant que telle, elle résiste à toute sorte de doute et de mise en question[65]. La pensée dominante affirme donc que les sexes existent, ils sont deux, ils relèvent de la nature et les relations entre les deux sont naturelles et non sociales. Les différences "naturelles" entre les hommes et les femmes ont ainsi des conséquences sur le plan ontologique et sur le plan sociologique. En outre, selon la pensée dominante, il y a une division – encore une fois naturelle – du travail entre les sexes. Cette division est intrinsèque dans la nature des sexes parce qu'elle est le reflet de la division du travail dans l'acte (hétéro)sexuel. Le travail des femmes est la reproduction obligatoire de l'espèce humaine et il implique évidemment la grossesse, l'accouchement, l'éducation des enfants et toute sorte de travail ménager. Il s'agit évidemment de travaux non rétribués. En souscrivant le contrat matrimonial, la femme cède donc son corps et sa personne au mari qui, à son tour, s'approprie injustement le travail de sa femme.

Selon Wittig, le féminisme n'est pas une solution définitive au problème de l'inégalité entre homme et femme. Il faut pratiquer le féminisme tout en étant conscient du fait que « la-femme[66] » elle-même est une construction, une formation imaginaire qui s'impose dans la société :

> Que veut dire « féministe » ? Féministe est formé avec le mot « femme » et veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes. » Pour beaucoup d'entre nous, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour les femmes en tant que classe et pour la disparition de

[63] *Ibid.*, p. 37.

[64] *Id.*, « Paradigmes », dans *Ibid.*, p. 90.

[65] Voir P. BOURDIEU, *La Domination masculine*, *op. cit*.

[66] *Ibid.*, p. 48.

> cette classe. » Pour de nombreuses autres, cela veut dire « quelqu'un qui lutte pour la femme et pour sa défense » – pour le mythe, donc, et son renforcement[67].

La-femme n'est pas le résultat de la nature, elle est un mythe, un concept essentialiste avec lequel on définit la moitié de la population, à partir du sexe biologique. Cependant, le mythe de la-femme n'est pas la cause de l'oppression des femmes, mais sa « marque.[68] » On a déjà souligné dans quelle mesure homme et femme sont deux catégories dialectiques qui, en étant l'une le contraire de l'autre, ne peuvent exister que grâce à leur opposé. En plus, les femmes ne peuvent pas être conçues en dehors de leur catégorie parce que

> La catégorie de sexe est une catégorie totalitaire qui, pour prouver son existence, a ses inquisitions, ses cours de justice, ses tribunaux, son ensemble de lois, ses terreurs, ses tortures, ses mutilations, ses exécutions, sa police. Elle forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle[69].

Non seulement les femmes ne peuvent pas sortir de leur catégorie, mais elles doivent aussi s'efforcer de correspondre à ce qu'on attend d'elles : dans leur esprit et dans leur corps, elles doivent satisfaire les contraintes de leur sexe.

Obligées de travailler sans rémunération, de céder leur personne à l'homme et de jouer le rôle de leur sexe, les femmes vivent donc une situation comparable à celle des esclaves. Comme les esclaves elles n'ont que deux possibilités : négocier quotidiennement le contrat social qu'elles ont souscrit avec les hommes ou s'enfuir l'une après l'autre, en devenant ainsi des esclaves en fuite. S'évader signifie aussi détruire les catégories d'hommes et de femmes et écraser le mythe de la-femme ou, comme le disait Virginia Woolf, tuer « l'Ange du Foyer.[70] » Véritables esclaves en fuite de l'hétérosexualité, les lesbiennes ont choisi de s'échapper de leur catégorie et de refuser le régime politique hétérosexuel.

---

[67] *Ibid.*, p. 50-51.

[68] *Ibid.*, p. 48.

[69] *Ibid.*, p. 44.

[70] Virginia WOOLF, *Lectures intimes*, traduit par Florence Herbulot et Claudine Jardin, Paris, Éditions Robert Laffont, 2013, p. 217.

Effectivement, Wittig argue que le lesbianisme est la seule condition de vie sociale où l'on peut être libre, car il entraîne la disparition des sexes : la lesbienne n'est une femme ni économiquement (elle ne dépend pas d'un homme), ni politiquement (elle ne joue pas le rôle de la-femme dans la société), ni idéologiquement (elle n'est pas soumise à la pensée dominante.) Fugitives, les lesbiennes vivent donc hors-la-loi, comme l'affirme Ti-Grace Atkinson, dans *Odyssée d'une Amazone* :

> Je dirais que le « lesbianisme » représente la zone « intermédiaire » ou « hors-la-loi » entre les classes masculine et féminine dans le cadre du système des classes sexuelles. […] La zone « intermédiaire » est par sa nature même de petite dimension et elle se compose d'individus qui refusent de fonctionner dans leur classe d'identité propre (opprimée.) Ils ne sont cependant pas tolérés dans la classe opposée (oppressive) pour ne pas compromettre l'équilibre de ce *système* particulier de classe. […] Ces individus violent la « loi » de leur système de classe (ils prétendent vivre *hors-la-loi*) et deviennent ainsi « hors-la-loi » *par rapport* à la loi[71].

Ainsi les lesbiennes ont été toujours une menace pour l'ordre public car elles démontrent qu'une autre réalité peut exister et qu'on peut penser les êtres humains d'une façon complètement nouvelle :

> Le lesbianisme est bien plus que l'homosexualité (le concept homologue à celui d'hétérosexualité). Le lesbianisme est bien plus que la sexualité. Le lesbianisme ouvre sur une autre dimension de l'humain (dans la mesure où sa définition ne se fonde pas sur la « différence » des sexes). Aujourd'hui, les lesbiennes découvrent cette dimension en dehors de ce qui est masculin et féminin[72].

La-femme est telle parce qu'elle est liée à un homme au moyen d'un contrat, c'est-à-dire le mariage. Les lesbiennes repoussent ce type de relation. Cependant, elles ne sont pas uniquement celles qui ne se marient pas, celles qui n'aiment pas les hommes, les femmes qui aiment les autres femmes : il s'agit d'individus qui ont choisi de sortir des classes sociales des sexes et, pour cette raison, ils ne sont

---

[71] Ti-Grace ATKINSON, *Odyssée d'une Amazone*, traduit par Martha Carlisky, Paris, Editions des femmes, 1975, p. 158-159.

[72] M. WITTIG, « Paradigmes », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 93.

ni hommes, ni femmes. Wittig utilise l'adjectif "lesbien" dans ce sens et on ne s'étonnera pas donc de lire que Baudelaire est, pour elle, « le poète lesbien[73]. »

On a vu dans quelle mesure les théories wittiguiennes étaient radicales et on peut imaginer l'impact qu'elles ont eu dans le milieu féministe français de l'époque. Wittig a toujours considéré le lesbianisme come une pensée et un mode de vie complémentaires au féminisme. La position occupée par les individus lesbiens, au sens wittiguien, est une position marginale, précaire et vulnérable, hors-la-loi, mais aussi hors de l'humanité. Leur point de vue est néanmoins très authentique et révolutionnaire et Wittig souhaite un dialogue entre féminisme et lesbianisme, un échange qui pourrait éclaircir la condition des femmes :

> Sur le plan théorique, le lesbianisme et le féminisme articulent leurs positions de telle manière que l'un interroge toujours l'autre. Le féminisme rappelle au lesbianisme qu'il doit compter avec son inclusion dans la classe des femmes. Le lesbianisme alerte le féminisme sur sa tendance à traiter de simples catégories physiques comme des essences immuables et déterminantes[74].

On a déjà souligné que les divergences entre Monique Wittig et Antoinette Fouque n'étaient que le miroir d'une dysharmonie qui allait bouleverser le Mouvement de libération des femmes à plus large échelle. En particulier, les années 80 marquent un tournant important dans l'histoire du féminisme français. Le conflit entre féministes hétérosexuelles et féministes lesbiennes s'exacerbe et une rupture politique est imminente. L'histoire de la revue *Questions féministes* est exemplaire pour ce qui concerne cette belligérance. C'est l'automne 1977 quand la « revue théorique féministe radicale » *Questions féministes* est publiée pour la première fois. Christine Delphy, Claude Hannequin, Emmanuelle de Lesseps, Nicole-Claude Mathieu, Monique Plaza et, plus tard, Monique Wittig animaient la rédaction, sous la direction d'une directrice de publication exceptionnelle, Simone de Beauvoir[75]. Françoise Picq décrit ainsi l'esprit de la revue :

---

[73] *Idem*.

[74] *Ibid.*, p. 94.

[75] Voir F. PICQ, *Libération des femmes*, *op. cit.*, p. 324.

> Décrire et expliquer l'oppression des femmes, interroger le discours scientifique, dénoncer ses trucages, ses omissions, ses falsifications. La théorie féministe radicale est une grille d'analyse des sociétés patriarcales. Elle affirme le caractère social de la différence des sexes et l'appartenance de toutes les femmes à une même classe sociale[76].

Questions féministes devient donc la publication de référence pour le féminisme matérialiste français et pour le Mouvement généralement. Effectivement, la thèse de base qui est soutenue par les rédactrices est tirée de la pensée de Christine Delphy, la théoricienne autour de laquelle la revue se crée :

> Féministes, nous devons montrer le caractère historique, social, donc arbitraire et réversible, de cette hiérarchie des sexes, et qu'il n'y a de « femmes » que pour autant qu'un rapport de force inégalitaire fait de l'oppression et de l'exploitation d'un groupe social la condition du pouvoir de l'autre[77].

Si au début les idées sont donc très claires et partagées par toutes les femmes de la rédaction, trois ans plus tard la revue devient le terrain d'affrontement entre deux points de vue opposés. Ces positions divergentes sont magistralement exposées dans deux articles, publiés dans le numéro 7 de *Questions féministes*, en janvier 1980 : il s'agit d'*Hétérosexualité et féminisme*[78], écrit par Emmanuelle de Lesseps et du célèbre *La Pensée straight*[79] de Monique Wittig. Cette dernière dénonce l'aspect contraignant de l'hétérosexualité, qui n'est qu'un conditionnement social, une logique oppressive, un régime politique. En suivant son raisonnement, le lesbianisme – on l'a déjà souligné – perd son caractère de simple orientation sexuelle pour se transformer en un choix politique conscient. Son texte se termine avec des assertions provocatrices : en dénonçant les injustices que les femmes vivent quotidiennement, Wittig affirme que

---

[76] *Idem*.

[77] Christine DELPHY, « Variations sur des thèmes communs », *Questions féministes*, 1, 1977, p. 7.

[78] Emmanuelle DE LESSEPS, « Hétérosexualité et féminisme », *Questions féministes*, 7, 1980, p. 55-69.

[79] M. WITTIG, « La Pensée straight », *Questions féministes*, art. cité.

> C'est un problème que les lesbiennes n'ont pas, simple changement de perspective, et il serait impropre de dire que les lesbiennes vivent, s'associent, font l'amour avec des femmes car la-femme n'a de sens que dans les systèmes de pensée et les systèmes économiques hétérosexuels. Les lesbiennes ne sont pas des femmes[80].

Pour sa part, Emmanuelle de Lesseps critique « les lesbiennes qui recommandent le séparatisme et définissent le lesbianisme comme un choix politique[81] », en les accusant de considérer les hétérosexuelles « comme ayant un degré moindre de conscience féministe et collaborant objectivement avec l'oppresseur[82]. » Elle refuse d'associer l'hétérosexualité féminine à l'idée de soumission et elle aspire à « faire du "Désir" (des désirs, quels qu'ils soient) une entité intouchable (politiquement), une représentation de "La" liberté qui n'a pas, n'aura jamais, de contenu universel[83]. »

Les affirmations instigatrices de Monique Wittig et des lesbiennes radicales sont prises au pied de la lettre par Emmanuelle de Lesseps et par beaucoup d'autre féministes de l'époque et le Mouvement connaît un moment de bouleversement. Des questions privées, personnelles et délicates comme le désir, l'amour et la sexualité sapent la cohésion d'un groupe de femmes qui avaient fait de la sphère privée le point de départ pour des actions collectives. L'année suivante, le conflit éclate : la rédaction de *Questions féministes* se scinde définitivement. Simone de Beauvoir, Christine Delphy, Claude Hennequin et Emmanuelle de Lesseps fondent une nouvelle revue en la nommant justement *Nouvelles Questions féministes*, même si le contrat d'édition souscrit par l'ancien collectif éditorial stipulait que personne n'aurait pu utiliser le nom de la revue[84]. Accablée par le climat féministe français, Monique Wittig va couper petit à petit ses rapports avec son pays natal et – on pourrait dire par conséquent – sa production littéraire va lentement s'arrêter. En 1976, elle s'installe aux États-Unis, avec sa compagne

---

[80] *Id.*, « La Pensée straight », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 67.

[81] E. DE LESSEPS, « Hétérosexualité et féminisme », *Questions féministes*, art. cité, p. 55.

[82] *Ibid.*, p. 55.

[83] *Ibid.*, p. 60.

[84] Voir M.-H. BOURCIER, « Wittig La Politique », dans M. WITTIG, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 28.

Sande Zeig.

1.3 Quand l'on a « sa maison dans ses chaussures[85] »

Née à New York en 1951, Sande Zeig avait étudié théâtre et communication à l'Université du Winsconsin où elle avait été parmi les fondatrices d'un groupe féministe. Elle a 22 ans quand elle s'installe à Paris, en 1973, afin de suivre un cours de mime. En souhaitant continuer son parcours féministe, elle prend contact avec les collectifs lesbiens parisiens et elle propose de donner des cours de karaté aux militantes. Ainsi, Sande fait bientôt la connaissance de Monique Wittig et leur relation va durer jusqu'à la fin de la vie de l'autrice. Deux ans plus tard, de juillet à novembre 1975, Sande et Monique déménagent en Grèce pour écrire ensemble *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. Voici le récit de cette période que Sande fait à Anne Françoise Garréta :

> Monique Wittig avait signé un contrat pour un projet qu'elle avait de faire un dictionnaire féministe. […] Elle m'a demandé si je serais d'accord pour écrire avec elle un livre. Nous irons en Grèce pour trouver un endroit où vivre et travailler. Nous nous sommes retrouvées à Athènes. Nous avons commencé par explorer les Cyclades, Amorgos, et puis Mykonos, et d'autres encore. Enfin nous avons embarqué pour Santorin. Arrivées là, nous nous sommes installées à Oea dans une maison surplombant les falaises. Dans l'une des trois pièces nous avons établi notre atelier. À mesure que nous avancions, choisissant chacune un mot, le dictionnaire féministe a commencé à se transformer en un dictionnaire des amantes, le dictionnaire d'un âge nouveau, le dictionnaire des amantes qui vivaient et aimaient dans un âge de gloire. J'écrivais en anglais, et Wittig traduisait en français. Nous écrivions dans des carnets. Nous travaillions la nuit et jusqu'au petit matin[86].

---

[85] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit.*, p. 148 : « MAISON. L'endroit ou l'espace où une amante se sent bien. On dit, à l'âge de gloire, « j'ai des ailes à ma maison » pour dire que l'on n'aime pas se fixer. On dit également dans le même sens, « avoir sa maison dans ses chaussures. »

[86] Anne Françoise GARRETA, « Préface », dans M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit.*, p. 15-16.

Les deux amantes ne rentrent pas en France : en 1976, Wittig et Zeig s'installent en Californie, où Sande traduit en anglais leur dernière œuvre[87] et Monique enseigne à l'Université de la Californie à Berkeley. C'est justement ici et plus précisément à Gualala, une communauté à l'intérieur du comté de Mendocino, qu'en 1986, Wittig entame son mémoire, ensuite publié posthume sous le titre *Le Chantier littéraire*[88], qui lui permet d'obtenir le diplôme de l'École des Hautes Études en Sciences sociales de Paris. Son directeur était Gérard Genette et Louis Marin et Christian Metz étaient les lecteurs. Ensuite, avant de s'installer définitivement en Arizona, Wittig enseignera dans plusieurs universités : l'Université du Maine, l'Université de New York, l'Université de Californie du Sud, l'Université de Californie à Davis, l'Université Duke, le Vassar College et l'Université d'État de New York à Buffalo. En 1990, elle devient tout d'abord professeure de littérature française et, ensuite, à partir de 1998, de Women Studies, à l'Université de l'Arizona, à Tucson. Pendant ce temps, Sande Zeig s'affirme dans le monde du théâtre et du cinéma, en mettant en scène et en produisant plusieurs pièces et des films aussi. Elle travaille dans la salle de cinéma de Bleeker Street à New York et elle écrit trois scénarios en collaboration avec Wittig. Finalement, Sande est la réalisatrice d'une adaptation cinématographique d'une nouvelle inédite de Monique : il s'agit du film *The Girl*[89], sorti pour la première fois au Festival international du film de Toronto, le 9 septembre 2000.

Pendant sa période américaine, Wittig écrit la plupart de ses textes théoriques en abandonnant peu à peu son activité littéraire. En 1985 elle publie son dernier roman, *Virgile, non*[90], et une pièce théâtrale, *Le Voyage sans fin*[91] et en 1999 un recueil de nouvelles, *Paris-la-politique*[92]. Ensuite elle avouera : « Here in the

[87] Monique WITTIG et Sande ZEIG, *Lesbian Peoples : Material for a Dictionary*, New York, Avon Books, 1979.

[88] M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*.

[89] Sande ZEIG, *The Girl*, New York, Fox Lorber Films, 2000. Voici le lien au site en ligne du film : http://www.thegirlthemovie.com [visité le 5 janvier 2016.]

[90] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*.

[91] *Id*., « Le Voyage sans fin », *Vlasta*, *op. cit*.

[92] *Id*., *Paris-la-politique*, *op.cit*.

States it has been possible for me to write the essays that are collected in *The Straight Mind*. It's been possible for me to conceptualize heterosexuality as a political regime[93]. » Elle prononce ces mots lors d'une interview menée par Anne Françoise Garréta, où il s'agissait de sonder les raisons qui poussent plusieurs écrivaines françaises, qui s'occupent de questions lesbiennes, à se déplacer. Pourtant, Monique affirme ne pas appartenir à un lieu précis. À la question, « Pourquoi as-tu quitté la France ? », elle répond : « Sometimes one takes a trip and doesn't come back. That's sort of my story. I don't feel that I "belong" anywhere, in any particular place. From my point of view, lesbians and gay men form international groups that cross over class and national barriers[94]. » Comme elle avait écrit dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, elle a « sa maison dans ses chaussures[95] » et elle appartient à une communauté qui dépasse les limites géopolitiques des États et des pays. Elle ne rentrera plus en France.

Un témoignage[96] des dernières années de la vie de Wittig nous est donné par Sandra K. Soto, qui, en 2002, après son doctorat en Anglais à l'Université du Texas, à Austin, devient maîtresse de conférence de Gender and Women Studies à l'Université de l'Arizona, à Tucson. Soto avait choisi Wittig comme « official mentor[97] » parce que cette dernière « took a young scholar seriously[98] » et parce que Monique, vraiment intéressée aux questions abordées par Sandra, « did not

---

[93] Anne Françoise GARRETA, « French Lesbian Writers ? », *Yale French Studies*, 90, 1996, p. 236.

[94] *Ibid.*, p. 235-236.

[95] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit.*, p. 148. Il s'agit de la définition du mot 'maison' : « L'endroit ou l'espace où une amante se sent bien. On dit, à l'âge de gloire, "j'ai des ailes à ma maison" pour dire que l'on n'aime pas à se fixer. On dit également dans le même sens, "avoir sa maison dans ses chaussures", expression que l'on doit à Joanna Russ, une amante de l'âge de gloire qui vit au Grand pays, Premier continent. Une amante ainsi engagée dans ses chaussures peut les partager avec une autre amante pour des raisons de convenance, d'amour ou d'amitié. »

[96] Sandra K. SOTO, « Wittig in Aztlán », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13, 2007, p. 536.

[97] *Ibid.*, p. 535.

[98] *Idem*.

hesitate for a moment to offer critique[99]. » Soto se rappelle que Wittig n'était pas si passionnée seulement par son travail et ses études : elle aimait aussi l'Arizona, avec son désert, qu'elle avait appris à apprécier.

> And Wittig fervently loved the desert. Rather than being mystified by it, admiring it from a distance, or "using" it when taking out-of-town guests to the Desert Museum as many of us here do, she lived near it, regularly walked in it, came to know the names of its trees and cactuses, fed its wildlife, and frequently talked about it. The restaurant where we would meet for dinner — where Wittig met many of her friends for dinner — is in the foothills of one part of the desert, and she never failed to ask the waitperson to pack up the bread so that she could feed the javelinas who knew to show up in her yard for treats[100].

Monique Wittig est morte le vendredi 3 janvier 2003, âgée de 67 ans, d'un accident cardiaque, à Tucson. Deux ans avant sa mort, en 2001, un premier colloque international lui avait été consacré, à Paris[101]. Ensuite, un deuxième colloque a eu lieu à Lyon, en 2009[102]. La mémoire de Wittig a été célébrée aussi avec une bourse d'écriture à son nom, à l'Université de Tucson, de 2005 à 2010. En septembre 2015, une place a été nommée au nom de Monique Wittig, à Fiac, dans la région Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées.

Ironiquement, les cendres de Monique Wittig reposent au cimetière du Père-Lachaise à Paris, très proche du tombeau d'Oscar Wilde, au-dessous d'une pierre tombale beaucoup moins monumental que celle du célèbre écrivain, et donc beaucoup moins remarquée par les touristes. On pourrait penser qu'il s'agit du destin de la femme de n'être pas rappelée autant que les hommes le sont, bien qu'elle aussi ait écrit sur un amour qui ose dire son nom.

---

[99] *Idem*.

[100] *Ibid.*, p. 536.

[101] Les actes du colloque ont été publiés sous le titre *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, sous la direction de Marie-Hélène BOURCIER et Suzette ROBICHON, *op. cit*.

[102] Les actes du colloque ont été publiés sous le titre *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, sous la direction de B. AUCLERC et Y. CHEVALIER, *op. cit*.

Passage a. Le corps de l'écrivaine

La pensée de Monique Wittig est subtilement imbibée par la corporalité et, dans ses textes, le corps est souvent très présent. Cependant, la thématique du corps n'est pas l'apanage exclusif de notre autrice. Au contraire, elle a été beaucoup étudiée et elle ne cesse pas de fasciner auteurs, chercheurs et lecteurs. En effet, le corps est central dans la création artistique. Concernant l'écriture, on pourrait affirmer que toute œuvre littéraire problématise à sa manière la corporéité. Effectivement, la quasi-totalité des récits narratifs mettent en scène un ou plusieurs corps humains ou, au moins, leurs perceptions. Si on peut se passer d'une description anatomique du protagoniste, si on peut réélaborer la notion de personnage au point de le faire presque disparaître[1], en revanche on a du mal à narrer une histoire – qu'elle soit réelle, réaliste ou fictionnelle –, en faisant complètement abstraction des sensations corporelles qui nous permettent de connaître le monde et les autres. Même le texte le plus détaché du réel ne peut que faire allusion au moins à l'un de nos cinq sens. Le corps est l'instrument qui nous permet d'entrer en relation avec les autres et d'expérimenter la réalité et notre imagination même est toujours influencée par notre corporéité.

Néanmoins, en littérature, il y a une autre constante aussi importante que le corps inscrit dans le texte : il s'agit du corps qui écrit ce texte même, c'est-à-dire le corps de l'écrivain. Ce corps peut être représenté ou non dans l'œuvre, mais, qu'on le veuille ou non, ses perceptions agissent comme un filtre sur la création. La relation entre corps de l'écrivain et texte écrit est très intéressante et mériterait une étude fouillée. Pourtant, bien que récemment certains critiques aient consacré des publications à ce sujet[2], la corporalité de l'auteur reste peu analysée. À ce propos, Paul Dirkx affirme que si ni la sociologie ni les études littéraires n'ont

[1] En particulier, à partir des années 60, dans les œuvres des nouveaux romanciers, les personnages s'estompent et on ne connaît rien de leur aspect physique ni de leur vie. Voir, à ce propos, la théorisation d'Alain ROBBE-GRILLET dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

[2] Voir par exemple, Claude FINTZ (dir.), *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, 2008.

presque jamais abordé cette question c'est parce que le corps de l'écrivain n'est précisément ni un élément du contexte ni une partie constitutive du texte. Cette ambiguïté a fait ainsi sortir le corps de l'écrivain du champ de l'intérêt et de la sociologie et des études littéraires :

> Les études littéraires auraient vocation à se pencher sur la lettre du texte, alors qu'il serait dans la nature de la sociologie de s'occuper plutôt de son contexte de production et de réception. Selon que l'aspect étudié ressortit plus ou moins au texte ou au contexte, l'une ou l'autre des deux disciplines serait appelée à s'y consacrer prioritairement, voire exclusivement. […] Il s'ensuit que, plus le phénomène littéraire considéré est susceptible de rapprocher ces deux entités hypostasiées, risquant ainsi de donner à voir que ces entités sont en réalité aussi inséparables que le recto et le verso d'une feuille de papier, plus il a des chances de baisser dans la hiérarchie des objets d'étude légitimes aussi bien en sociologie qu'en lettres. Le corps de l'écrivain est dans ce cas[3].

Le corps de l'auteur est donc un élément très ambivalent, parce qu'il est lié au travail préliminaire de l'écriture mais aussi à son produit final. Dirkx montre que cette ambiguïté est la raison principale qui nous pousse à éviter l'étude de la corporalité de l'écrivain. Cette indifférence a une autre cause plus subtile et qui relève de la véritable nature de la représentation culturelle occidentale. En effet, la corporéité imprègne tout niveau de notre culture : notre imaginaire est fortement construit sur la présence ou l'absence du corps. Il s'agit d'une problématique autant anthropologique que religieuse et il suffit de remarquer qu'au centre de la religion chrétienne il y a le corps du Christ. À ce propos, Louis Marin a souligné que la disparition du Christ au tombeau a conduit l'Occident à identifier l'absence du corps avec la présence du texte[4] : tout écrit correspondrait ainsi à l'évanouissement d'un corps. En faisant référence à la théorie de ce philosophe, Claude Fintz affirme :

> En effet, la seule trace (réelle ? imaginaire ?) qui nous reste du Christ est la véronique (*vera icona*), l'empreinte du visage du christique sur un morceau de toile.

[3] Paul DIRKX, « Éditorial. Corpus et corps de l'écrivain », *Sociologie de l'Art*, 1, 2012, p. 7-8.

[4] Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993.

> Ainsi le corps glorieux du Christ reste, en Occident chrétien, un modèle nostalgique où s'enracine l'espace de la représentation, animé par une mythologie de la présence/absence : le corps est une hantise fondatrice de l'écrit, un objet évanouissant, frappé d'irréalité et l'écriture devient, sinon un réceptacle symbolique, du moins un substitut au corps manquant. Ainsi le texte garde la trace d'un corps et réciproquement, un corps se trame toujours dans le texte[5].

Donc, dans l'imaginaire occidental – si influencé par la religion chrétienne –, le texte implique l'absence du corps, au point qu'il peut presque le remplacer. En revanche, la trace d'une corporéité demeure toujours dans tout écrit. Encore une fois, le corps de l'auteur révèle son caractère ambigu, sa présence/absence qui semble déterminer simultanément la possibilité et l'impossibilité de l'existence du texte écrit.

Plus prosaïquement, on pourrait affirmer que l'écriture est historiquement un travail qui ne peut pas se passer du corps de l'auteur, quel que soit l'instrument utilisé. Nos mains, notre voix ou nos yeux sont indispensables afin de noter nos mots. Même les instruments technologiquement les plus avancés exigent notre corporalité pour fonctionner correctement. Cependant, l'histoire nous a montré qu'à égalité d'instruments, les corps ne sont pas égaux : le fait de naître biologiquement homme ou femme a longtemps déterminé la possibilité de faire de l'écriture sa propre activité professionnelle. En effet, être l'auteur d'un texte littéraire signifie occuper la place du sujet qui est la cause de cette œuvre et répond d'elle. Cette position de sujet a été notamment refusée aux femmes en littérature, comme à tout niveau de la société, entraînant leur accès tardif à l'éducation, à la vie politique et à l'exercice des droits. En outre, les femmes ont été historiquement associées à leur corporalité : des corps capables de procréer et de nourrir les enfants, des corps soumis au cycle de la nature, où l'instinct s'impose toujours sur la raison. Les caractéristiques corporelles féminines ont toujours été interprétées en tant que limites, obstacles et contraintes. L'impossibilité des femmes de se détacher de leurs expériences intimes et de leurs corps était à la fois la cause et le symptôme de leur impossibilité d'accéder à

[5] Claude FINTZ, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, 153, 2009, p. 116.

l'universel. Clouées à leur moi, à leur propre condition et à leur corporéité gênante, elles étaient donc incapables d'art. Le statut d'auteur refusé aux femmes, elles ont renoncé à la littérature, en se retirant dans la sphère privée, ou bien elles ont choisi courageusement d'écrire en utilisant un pseudonyme masculin. Pourtant, elles ont été longtemps exclues de l'histoire littéraire. En 1929, Virginia Woolf avait été parmi les premières à dénoncer cette exclusion, en imaginant la vie de la désormais célèbre sœur de Shakespeare :

> Je vous ai dit au cours de cette conférence que Shakespeare avait une sœur ; mais n'allez pas à sa recherche dans la vie du poète écrite par sir Sidney Lee. Cette sœur de Shakespeare mourut jeune… hélas, elle n'écrivit jamais le moindre mot. Elle est enterrée là où les omnibus s'arrêtent aujourd'hui, en face de l'Elephant and Castle. Or, j'ai la conviction que cette poétesse, qui n'a jamais écrit un mot et qui fut enterrée à ce carrefour, vit encore. Elle vit en vous et en moi, et en nombre d'autres femmes qui ne sont pas présentes ici ce soir, car elles sont en train de laver la vaisselle et de coucher leurs enfants[6].

Malgré les changements et l'égalité apportés par notre ère, on peut retrouver aujourd'hui même les conséquences de cette exclusion. Par exemple, en France, on est encore rétif à l'utilisation de l'équivalent féminin du mot "auteur", auquel on préfère souvent la locution "femme auteur." Cependant, comme Christine Planté l'a remarqué avec finesse[7], l'expression "femme auteur" implique que la personne soit toujours une femme avant d'être une écrivaine : à cause de sa nature biologiquement féminine, le corps assume donc une signification qui définit un individu dans sa totalité. C'est-à-dire qu'une femme sera toujours une femme avant d'être une écrivaine : elle sera toujours "sexuée." Il est sans doute approprié de se rappeler ce que Simone de Beauvoir écrivait à ce propos, au début du *Deuxième sexe* :

---

[6] Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1951, p. 170.

[7] Christine PLANTE, *La petite sœur de Balzac*, Lyon, P.U.L., 2015 (première édition : Paris, Seuil, 1989). À ce propos, voir aussi Eliane VIENNOT, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014.

> [La femme] n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle « le sexe » voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est Sujet, il est Absolu : elle est l'Autre[8].

Le corps de la femme est donc le corps de « l'Autre. » Elle est définie par sa corporéité au point que, parmi les définitions du mot "corps" données par le *Trésor de la Langue française informatisé*, on peut lire : « CORPS, subst. masc. […] a) Le corps féminin p. oppos. au corps masculin et dans sa représentation poétique[9]. » Le corps des femmes, leur sexe biologique et tout ce qui est socialement associé au genre féminin ont influencé le travail d'écriture des femmes et continuent d'interpeler les lecteurs. Si l'inscription du corps féminin dans une œuvre littéraire est devenue un élément ordinaire de la tradition, en revanche le corps de l'écrivaine trouble encore les lecteurs qui sont poussés inconsciemment à évaluer l'œuvre d'après le fait qu'elle a été écrite par une femme.

Malgré leur exclusion et les préjugées qui reposent sur leur travail, à l'aube du XX^{e} siècle, des femmes de plus en plus nombreuses empoignent le stylo, en se faisant de la place dans le monde littéraire et journalistique. On commence alors à parler d'une spécificité de « l'écriture féminine » qui devient tôt un objet d'étude[10], en rassemblant tour à tour, les écrivaines du nouveau siècle ou l'ensemble des œuvres des femmes, du Moyen Âge à l'époque contemporaine. Des caractéristiques communes semblent ainsi marquer les écrits des femmes de toute époque :

---

[8] Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 16.

[9] Définition du mot "corps" dans *Le Trésor de la Lange française informatisé*. (http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?302;s=467960700;r=12;nat=;sol=7;)

[10] L'écriture féminine devient un objet d'étude très à la mode pendant tout le XIX^{ème} siècle. Voir, par exemple, Michel MERCIER, *Le roman féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976 et Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus - Tome III. Romancières en France de 1870 à 1914*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

> La « littérature féminine » est alors définie comme une littérature du *manque* et de *l'excès*. Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique ; manque de composition, d'harmonie, de perfection formelle. Trop de facilité, trop de facticité, trop de mots, trop de phrases, de mièvrerie, de sentimentalité, de désir de plaire, trop de ton moralisateur, trop de narcissisme. Littérature du « moi » enfermée dans ses limites, à l'écoute de ses sentiments, de ses impressions, de ses rêves. […] Volupté d'une nature sensuelle, fusionnelle où les femmes plongent, respirent, palpent, dévorent, se pâment : intuition charnelle du concret ; littérature des sens. […] Le style « féminin » est, selon la critique, fluide, gracile, gracieux, fleuri, floral. Mais parfois aussi inspiré, violent, surgi de forces profondes et incontrôlées[11].

Cependant, non seulement les critiques (masculins) définissent une spécificité de « l'écriture féminine », mais les écrivaines mêmes essaient de remettre en valeur cette différence. Les années 60 et 70 deviennent alors le théâtre d'une écriture subversive, de la rupture, *contre* la tradition masculine. En 1975, Hélène Cixous incite les autres femmes : « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre[12]. » Car, encore une fois, la spécificité des autrices découle de la spécificité de leur corps. En 1981, avec la même volonté de revendiquer la différence entre écrivains et écrivaines, Béatrice Didier écrit *L'Écriture-femme*[13] où elle définit les caractéristiques de la littérature des femmes, en comparant le désir d'écrire à celui d'enfanter[14]. À son avis, la véritable cause de l'exclusion des femmes du monde littéraire est la subdivision originelle du travail : « Il était dès lors commode de répartir les tâches créatrices : la femme enfantera (« dans la douleur »), tandis que l'homme écrira[15]. » Didier remarque alors que si les lesbiennes ont leur place dans la littérature, c'est parce que, dégagées des contraintes familiales, elles peuvent

---

[11] Béatrice SLAMA, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution», *Littérature*, 44, 1981, p. 53.

[12] Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Denoël, 2010, p. 43. Le texte de l'essai a été publié pour la première fois en 1975 : Hélène CIXOUS, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, vol. 61, 1975, p. 39-54.

[13] Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

[14] *Ibid.*, p. 11 : « Le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion. »

[15] *Idem*.

satisfaire librement leur désir de création :

> Disons que si les lesbiennes ont écrit, c'est visiblement parce que l'exigence de leur désir les place en dehors de l'organisation familiale et que cette organisation a été conçue comme répressive par rapport à la création féminine, ou plutôt comme un moyen d'orienter cette création vers une seule fin : la procréation[16].

Or, Monique Wittig, lesbienne et écrivaine, ne partage pas le point de vue du féminisme différentialiste[17]. Elle n'utilise pas volontiers l'expression « écriture féminine » et elle ne se réfère à ce syntagme qu'entre parenthèses et d'une façon très provocatrice :

> Et ce qui m'intéresse avant tout s'il faut parler du corps, c'est que quand on travaille la langue, quand on écrit, il y a une intervention du corps mais c'est en tant qu'il produit un travail matériel (non en tant qu'il « secrèterait » une écriture comme si c'était un flux biologique comme dans l'expression malvenue de « l'écriture féminine »)[18].

Du point de vue très matérialiste de Wittig, l'écriture est tout à fait un travail du corps, une action manuelle, d'artisan, qui implique l'usage pratique de notre physique et qui donc se passe dans un véritable « chantier. » C'est ici que l'écrivaine exerce sa « pratique », mot qui exprime parfaitement la dimension corporelle de l'écriture :

> *Pratique*, c'est à ce mot que je voulais arriver, car il convient pour moi au point de vue de l'écrivain sur la littérature et sur ce qu'il fait. En effet il y a bien un travail

---

[16] *Ibid.*, p. 12.

[17] La pensée de la différence sexuelle est une position théorique à laquelle plusieurs féministes françaises adhèrent, à partir de la fin des années 60. Parmi ces femmes, on trouve Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva. Le féminisme différentialiste se base sur la valorisation de l'égalité dans la différence, en se liant à la pensée de la différence qui s'était développée en France, grâce aux philosophes Derrida, Deleuze et Foucault. Selon les féministes de la différence, il y a une spécificité de la pensée intellectuelle féminine. Pour ce qui concerne l'histoire du féminisme, voir : Adriana CAVARERO et Franco RESTAINO, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002 et Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, Paris, La découverte, 2015.

[18] M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 123.

> pratique de l'écrivain qui intervient avant qu'on puisse parler de ce travail comme fini dans la critique, c'est-à-dire dans sa saisie en tant que production[19].

Selon Wittig, l'activité scripturale est tout d'abord une activité corporelle dans la mesure où elle concerne le langage. En effet, toute production de langage implique l'usage de notre corps. Le langage est produit par et agit sur le corps :

> [Le langage] implique l'intervention du corps humain pour se produire. La transformation qui s'opère pour mettre sans cesse le langage à jour et pour le maintenir vivant (y compris toutes les formes impliquées par le processus, particulièrement ses formes de travail comme l'écrire) intervient sur le corps à tout moment[20].

Le corps de Monique Wittig sort du « chantier » et s'expose pour la première fois au public en 1964, lors de la sortie de son premier roman, quand l'écrivaine commence à faire son apparition dans les journaux et à la télévision. Distingué par le prix Médicis, *L'Opoponax* est l'objet de nombreuses critiques positives et négatives. Les articles de presse de l'époque témoignent de l'attention consacrée à l'autrice et à ses débuts dans le monde littéraire. Ici on retrouve souvent des narrations de rencontres entre l'intervieweur et Monique Wittig, où l'on peut lire fréquemment des descriptions d'elle et de son corps. Ces descriptions n'échappent pas à des schémas normatifs de la féminité et construisent une image de l'écrivaine très stéréotypée. Tout d'abord, on remarque toujours qu'elle ne fait pas son âge. Dans la culture occidentale, la femme doit être jeune pour être belle au point que dévoiler son âge est considéré comme un geste grossier, comme si découvrir qu'elle n'est pas si jeune qu'on le croirait pourrait la rendre moins fascinante. En 1964, Wittig a vingt-neuf ans et Jacqueline Piatier tient ainsi à préciser qu'elle « a l'air d'une toute jeune fille, mais elle frise la trentaine[21]. » Si Denise Bourdet affirme qu'elle « ne paraît pas ses vingt-neuf ans[22] », Jean Chalon

---

[19] *Id.*, « Introduction », dans *Ibid*., p. 42

[20] *Id.*, « Le Langage à travailler », dans *Ibid*., p. 122-123.

[21] Jacqueline PIATIER, « Les Débuts de Monique Wittig. *L'Opoponax* », *Le Monde*, 14 novembre 1964.

[22] Denise BOURDET, « Monique Wittig », *La Revue de Paris*, 12, 1964. L'article sera ensuite repris dans Denise BOURDET, *Encre sympathique*, Paris, Grasset, 1966, p. 115-119.

se limite à écrire qu'elle est « une jeune fille de bientôt trente ans[23] » et Otto Hahn choisit de la décrire simplement comme une « jeune femme de vingt-neuf ans[24]. » Cette apparence physique due à sa jeunesse frappe les critiques qui ont souvent tendance à associer son âge à sa naïveté. Sous les regards de ses interviewers, Monique Wittig devient paradoxalement une personne qui semble très jeune sans l'être vraiment, mais qui garde l'ingénuité de son immaturité présumée. L'aspect extérieur, comme il arrive souvent, influence l'opinion qu'on a à propos de la capacité et de l'habilité de l'artiste, dont l'œuvre devient naïve aussi. Robert Kanters soutient ainsi que « Rouerie et naïveté sont […] les deux mamelles de *L'Opoponax* de Mlle Monique Wittig[25] », alors que Piatier avoue qu'« on pourrait prendre *L'Opoponax*, son premier roman, pour une œuvre naïve » et elle ne croit pas que Wittig « atteigne tous les buts qu'elle s'est fixés[26]. » L'ingénuité qui semble donc caractériser et l'écrivaine et son roman se manifeste à travers des attitudes corporelles qui dévoilent la timidité, la gaucherie et la discrétion absolue de Wittig qui ne se révèle pas une interviewée complaisante. Bourdet exprime ainsi cette difficulté :

> Monique Wittig ne me répond pas, et elle éludera souvent toute question personnelle. Elle a beau dire en me quittant qu'elle a toujours été timide, qu'elle l'est encore, je la crois surtout secrète. […] De jolies mains expressives forcent l'attention sur cette personne qui ne cherche pas à l'attirer et dont le charme est d'autant plus sensible qu'il est inné, comme son parfait naturel – malgré sa timidité si timidité il y a. Elle m'a beaucoup plu Monique Wittig dont j'aime tant le livre. Il me faudra d'ailleurs parler davantage de celui-ci que de celle-là, qui n'est pas facile à interviewer[27].

---

[23] Jean CHALON, « Les lecteurs de Monique Wittig (prix Médicis 1964) doivent rentrer dans le "on" », *Le Figaro littéraire*, 9 décembre 1964.

[24] Otto HAHN, « Du sable entre les doigts. *L'Opoponax* par Monique Wittig. Éditions de Minuit, 281 pages, 31,90F », *L'Express*, 9 novembre - 15 décembre 1964.

[25] Robert KANTERS, « L'école des femmes », *Le Figaro littéraire*, 29 octobre – 4 novembre 1964.

[26] J. PIATIER, « Les Débuts de Monique Wittig. *L'Opoponax* », *Le Monde*, art. cité.

[27] D. BOURDET, « Monique Wittig », *La Revue de Paris*, art. cité.

De même, au début de son article, Anne Germain admet de n'avoir pas réussi à la faire parler :

> Cette petite bonne femme qui vient d'obtenir le prix Médicis, la voici devant moi, timide, absente, résolument cérébrale. […] Pour obtenir de Monique Wittig des précisions, sa confiance, quelques paroles dites avec cœur, avec un peu d'abandon, il faut se donner beaucoup de mal. J'essaye tous les terrains. Mais elle ne sait toujours pas très bien d'où elle est, ni ce que faisaient ses parents, si elle aspire au succès, si écrire est sa vie même. Elle ne sait pas si elle aime la ville ou la campagne. Elle ne sait pas si elle aime se lever tôt, se coucher tard, si elle aime sortir, travailler, si elle aime l'amitié, si elle aime les enfants… si elle aime tout court. Elle se veut essentiellement détachée, disponible, abstraite, avec, dans son esprit, tous les « possibles[28]. »

La timidité et la discrétion sont des caractéristiques très connotées socialement comme féminines. Pour cette raison, la gaucherie de Wittig est toujours associée à des traits physiques très féminins et angéliques. Dans la rubrique « À l'agenda de la femme intelligente » de la revue *Elle*, un auteur anonyme décrit ainsi l'écrivaine : « Visage doux, style professeur-timide-aux-yeux-tendres[29]. » Une description similaire est donnée par Denise Bourdet : « Elle a l'air d'une sage étudiante avec son visage sans fard, ses cheveux plats et une longue mèche noire qui tombe sur l'œil droit, masquant à demi le regard[30]. » La « mèche » de Wittig devient tôt son trait distinctif. Effectivement, le 7 octobre 1964, une interview est diffusée par l'Office national de radio diffusion télévision française[31] : Monique Wittig y répond aux questions posées par Pierre Dumayet et le spectateur ne peut apercevoir que par intermittences son visage caché par la mèche de son casque noir. Sa coiffure devient le symbole de son appartenance au monde littéraire au

---

[28] Anne GERMAIN, « Une femme comme tout le monde. Le Médicis à Monique Wittig », *Nouvelles littéraires*, 3, décembre 1964.

[29] Anonyme, « Lire *L'Opoponax* de Monique Wittig (parce que c'est un livre qui vous fera retrouver votre enfance) », *Elle*, 19 novembre 1964.

[30] D. BOURDET, « Monique Wittig », *La Revue de Paris*, art. cité.

[31] Pierre DUMAYET, *Lectures pour tous*, diffusé le 7 octobre 1964, Office national de radio diffusion télévision française (ORTF).

point qu'on parle de sa « mèche intellectuelle » : « Monique Wittig : vingt-neuf ans, la mèche très intellectuelle, de grands yeux bruns, de très hautes bottes lacées jusqu'aux genoux[32]. » En revanche, les cheveux de l'écrivaine représentent pour Jean Chalon une froideur et un détachement bien loin de la naïveté : « Petite. L'air volontiers boudeur. Cheveux courts à la Jeanne d'Arc. Manteau écossais et bottines de Gigi. Bref, si l'on veut continuer le jeu de ressemblances, l'aspect de Marguerite Duras à ses débuts[33]. » La difficulté d'interviewer Monique Wittig est explicitée de façon ironique par Chalon qui, tout au long de son article, continue ce « jeu de ressemblances » en comparant l'écrivaine à la plante de l'opoponax, au point de lui demander : « Êtes-vous pleine d'épines[34] ? » À son avis, il ne s'agit pas de timidité tout court, mais plutôt d'une certaine « acidité », caractéristique encore une fois socialement connotée comme féminine : elle boit un jus de citron, elle utilise « un ton morne qui vous glace », et « elle continue à secouer négativement la tête[35]. » Ce n'est qu'une fois l'interview terminée que « pour la première fois après cent vingt minutes d'entretien, [elle] rit. Enfin[36]. »

Féminin, lesbien, écrivant et écrit, le corps de Monique Wittig a un rôle majeur dans la création et la réception de son œuvre. Le sourire wittiguien que Chalon a obtenu avec un si grand effort, ne se montrera pourtant pas fréquemment. En effet, Wittig conduira une vie très réservée, malgré son militantisme. Comme ses œuvres, qu'elle définira des chevaux de Troie, elle semble vouloir agir discrètement, se démarquer du monde médiatique et garder son intimité. C'est pour cette raison qu'on a du mal à retrouver les détails de sa biographie et, comme on va le voir, il n'est pas très aisé aussi de reconstituer sa bibliothèque.

---

[32] A. GERMAIN, « Une femme comme tout le monde. Le Médicis à Monique Wittig », *Nouvelles littéraires*, art. cité.

[33] J. CHALON, « Les lecteurs de Monique Wittig (prix Médicis 1964) doivent rentrer dans le "on" », *Le Figaro littéraire*, art. cité.

[34] *Idem*.

[35] *Idem*.

[36] *Idem*.

II. Dans la bibliothèque de Monique Wittig

Étudier les lectures d'une écrivaine peut signifier qu'on s'est abandonné à la curiosité de découvrir quelque chose qui appartenait à sa vie privée, des détails qui peuvent compléter la connaissance de sa biographie. On fouille alors parmi les étagères poussiéreuses de sa bibliothèque, en quête de traces de son inspiration, presque avec la conviction que, d'une certaine façon, ses choix de lecture puissent nous révéler le secret de son art. Tout en étant naïf, un tel point de vue peut nous amener à des découvertes intéressantes qui à leur tour peuvent nous conduire à une compréhension plus complète des intentions de l'autrice.

Dans le cas de Monique Wittig, connaître sa bibliothèque est d'autant plus important qu'elle focalise son attention sur la pratique concrète de l'écriture, en affirmant que ce travail commence avec la lecture : chaque auteur est tout d'abord un lecteur, argue-t-elle, et le « lecteur idéal » est un écrivain[1]. En plus, l'œuvre de Monique Wittig se caractérise par la présence d'un réseau intertextuel et hypertextuel très enchevêtré. Les citations saisies dans ce réseau sont fréquemment cachées dans le texte, sans référence explicite. Par conséquent, promener notre regard dans sa bibliothèque peut nous aider à identifier des auteurs ou des œuvres évoqués par Wittig, mais difficilement retrouvables. Il ne s'agit pas d'un simple exercice ludique de mémoire : l'écrivaine choisit minutieusement les auteurs à convoquer, afin de faire réfléchir le lecteur. En effet, le travail d'écriture de Wittig repose aussi sur la réappropriation de la tradition et du canon littéraire, des formes et des genres institués par la culture machiste et patriarcale qui ne donne pas assez de place au point de vue des minorités.

Pourtant, ce chapitre sera aussi l'occasion de contextualiser les débuts de Monique Wittig dans le monde littéraire qui lui est contemporain et mettre en évidence certains points essentiels de sa poétique. Effectivement, on se propose d'éclaircir sa conception matérialiste à propos du travail de l'écrivain : une pratique qui concerne le corps, mais qui force l'auteur à affronter un autre corps tout aussi concret, c'est-à-dire le corps du langage. Cette rencontre de corps a lieu

[1] Voir M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 83.

dans un espace particulier, que Wittig appelle « chantier » :

> J'appelle chantier littéraire l'espace chaotique où se fabriquent les livres. C'est l'atelier des peintres (un chantier), espace à la fois concret et abstrait. Toutefois le chantier littéraire pour vaste qu'il soit n'a pas d'espace propre excepté dans la page blanche[2].

Dans cet espace à la fois concret et abstrait, Wittig élabore donc sa poétique et sa théorie du langage. Ce chapitre vise ainsi à sonder en profondeur cette théorie qui se base sur une conception matérialiste de la langue, dont la nature « n'est pas immatérielle », car « le langage participe premièrement de l'ordre du réel[3]. »

En construisant sa propre poétique, Wittig évoque à plusieurs reprises certains auteurs et textes parmi ses sources et lectures. La relation intellectuelle qu'elle instaure avec ces écrivains n'est pas linéaire : à titre d'exemple, il suffira d'analyser son rapport avec les nouveaux romanciers qu'elle admire et critique en même temps. En particulier, Wittig se détache de la poétique du Nouveau roman pour ce qui concerne la question de l'engagement de l'auteur qui, à son avis, travaille dans et sur le réel :

> Il s'agit pour tout écrivain situé dans l'histoire humaine et partant de son expérience individuelle du langage, de transformer cette expérience particulière, concrète, en un travail qui transcende le particulier, le fasse basculer dans la dimension de l'abstrait pour le rendre lisible, appréhendable, compréhensible, à son tour un objet d'expérience et de travail, pour le plus grand nombre possible[4].

Finalement, au cours de ce chapitre, chaque texte narratif de Monique Wittig sera envisagé brièvement, afin d'esquisser une première idée de son œuvre. Sans prétendre à l'exhaustivité, on aspire donc à mettre à disposition les outils de lecture nécessaires pour comprendre et saisir les intentions de l'écrivaine, en montrant dans quelle mesure le corps a un rôle aussi dans l'élaboration de sa poétique. Premièrement, il faudra pourtant revenir encore une fois au véritable début de Wittig dans le monde littéraire, afin de contextualiser son entrée dans le

[2] *Ibid.*, p. 77-78.

[3] *Id.*, « Introduction », dans *Ibid*., p. 44.

[4] *Id.*, « Conclusion », dans *Ibid*., p. 150.

monde littéraire.

2.1 Monique Wittig et la vie littéraire et intellectuelle française des années Soixante

Une « œuvre éclatante », un « chef d'œuvre[5] » : c'est ainsi que Marguerite Duras salue le premier roman de Monique Wittig, *L'Opoponax*, publié en 1964, aux Éditions de Minuit. On l'a déjà souligné : c'est grâce à ce livre que Monique Wittig s'insère dans le monde littéraire français. Et son entrée est vraiment éclatante : en effet, sa première œuvre gagne le Prix Médicis, en marquant ainsi l'approbation de tout un cercle d'intellectuels qui gravitent autour de la ville de Paris. Wittig se montrera toujours reconnaissante envers Marguerite Duras d'avoir loué publiquement son roman, en lui évitant d'échouer. En effet, en 1983, elle écrira à Nathalie Sarraute :

> Rappelle-toi qu'elle m'a sauvée du fiasco et a répondu à un article de Kanters « l'école des femmes » où il parlait d'un autre écrivain et de moi. Je déteste l'ingratitude, j'aurai toujours pour elle une profonde reconnaissance pour ce qu'elle a fait là[6].

Effectivement, pour Wittig le « fiasco » était tout à fait possible, *L'Opoponax* ne se développant pas comme un texte traditionnel : histoire d'une petite fille, Catherine Legrand, à partir de son premier jour d'école maternelle jusqu'au début de son adolescence, ce roman a été souvent classé comme autobiographique, même si l'écrivaine a toujours démenti le lien direct avec sa vie personnelle.

---

[5] Marguerite DURAS, « Une œuvre éclatante », *France Observateur*, 5 novembre 1964, p. 18-19. Cet article sera repris dans la réédition de *L'Opoponax* en 1983, sous le titre « En guise de postface. Une œuvre éclatante » (pp. 283-287.) Duras le publiera aussi dans *Outside. Papiers d'un jour*, Paris, P.O.L., 1984, p. 271-274.

[6] Lettre de Monique Wittig à Nathalie Sarraute, 6 décembre 1983, Fonds Nathalie Sarraute, Paris, Bibliothèque Nationale de France, NAF 28088 (199). Wittig se réfère à l'article de R. KANTERS, « L'école des femmes », *Le Figaro littéraire*, art. cité. L'« autre écrivain » dont parlait Kanters, dans son article, c'était Claire GALLOIS, autrice du roman *À mon seul désir*, Paris, Buchet-Chastel, 1965.

Interviewée par Pierre Dumayet, elle s'exprime ainsi à propos de l'utilisation de ses souvenirs d'enfance :

> Je crois que les souvenirs, c'est plus intéressant de les fabriquer et à partir de là de reconstituer une impression qui est propre au souvenir, à ce qui reste du souvenir. Il reste une impression et à partir de cette impression on essaye de reconstituer un souvenir. Et je crois que de cette façon nous arrive beaucoup plus d'avoir la tonalité des souvenirs qu'en essayant de traduire le souvenir lui-même[7].

Un recueil de souvenirs « fabriqués » donc, mais aussi un récit collectif : en effet, plutôt qu'à la première personne du singulier, la narration est confiée au pronom impersonnel "on", universalisant le point de vue et radicalisant le concept de dialogisme formulé par Bakhtine[8]. Pour le résumer brièvement, souvent associé à la notion de polyphonie, le dialogisme décrit les interactions entre les discours des personnages et celui du narrateur. Le choix pronominal de Wittig jette les bases de son projet littéraire, c'est-à-dire l'universalisation des points de vue minoritaires. On pourrait affirmer aussi que la lecture de *L'Opoponax* est influencée négativement par ce choix qui peut rendre la prose lourde et fatigante. En plus, Wittig se propose de reproduire la façon de parler propre des enfants, en modifiant l'orthographe des mots, en brimant la syntaxe et en réduisant l'utilisation de la ponctuation. L'autrice a donc hasardé un début dans le monde littéraire avec un roman qui échappe aux catégories du genre, en proposant un pronom neutre comme protagoniste et en utilisant un langage enfantin, foisonnant de néologismes et de citations non explicitées. En somme, une œuvre qu'en 1964, ne pouvait être rapprochée que du travail des nouveaux romanciers, bien que Wittig ait toujours pris ses distances à l'égard de ces auteurs. La faveur de Marguerite

---

[7] P. DUMAYET, *Lectures pour tous*, *op. cit*., min. 19:50:10 - 20:14:12.

[8] Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevki*, Paris, Seuil, 1970. À ce propos, Dominique Bourque écrit : « Depuis les travaux de Mikhaï1 Bakhtine sur le roman dialogique, on parle de la forme romanesque comme d'un assemblage de voix, de styles ou de citations, ce qui correspond tout à fait aux textes de Wittig. Toutefois, on s'aperçoit rapidement que ces éléments s'y trouvent en nombre exceptionnellement élevé. » (Dominique BOURQUE, « On dirait une révolution : l'originalité formelle de l'œuvre de Monique Wittig », *Tessera*, vol. 30, 2001, p. 92-98.)

Duras, la publication chez Minuit et la proximité avec le Nouveau roman ont donc garanti le succès de cette première œuvre wittiguienne. À ce propos, Hélène Vivien Wenzel écrit :

> The book, which is in fact germinal to Wittig's feminist ideology, was myopically received and reviewed as a nouveau roman about "everybody's childhood", awarded the prestigious French Prix Médicis, and rapidly translated into several different languages, earning Wittig a literary reputation as a promising young talent[9].

Cependant, l'année 1964 n'est pas extrêmement importante seulement pour la jeune Monique Wittig. En janvier, Jean Paul Sartre publie chez Gallimard son autobiographie *Les Mots*[10] et en décembre il bouleverse le monde occidental en refusant le Prix Nobel de littérature et en écrivant une lettre publique afin d'expliquer les raisons qui l'ont poussé à un tel choix[11]. En même temps, toujours chez Gallimard, Marguerite Duras publie *Le Ravissement de Lol V. Stein*, livre qui obtient l'attention de plusieurs intellectuels, parmi lesquels Jacques Lacan[12]. Cela témoigne de l'influence réciproque entre psychologie et littérature qui caractérise la France des années 60, surtout au niveau des études du langage. L'année 1964 est aussi l'année de la parution des *Héritiers* où Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron[13] dénoncent les inégalités sociales inhérentes au système scolaire. De même, *L'Ecluse* de Jean-Pierre Faye[14] est une dénonciation voilée de l'absurdité du mur de Berlin. Toujours en 1964, *La Bâtarde* de Violette Leduc[15] peut enfin inclure certains passages "scabreux" du futur roman lesbien *Thérèse et Isabelle*[16].

---

[9] Hélène Vivien WENZEL, « The Text as Body/Politics : An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context », *Feminist Studies*, 2, 1981, p. 265.

[10] Jean Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

[11] La lettre de Jean Paul Sartre a été publiée le 24 octobre 1964, en dernière page du « Figaro ».

[12] Jacques LACAN, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 52, 1965, p. 7-15.

[13] Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers*, Paris, Minuit, 1964.

[14] Jean-Pierre FAYE, *L'Ecluse*, Paris, Seuil, 1964.

[15] Violette LEDUC, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964.

[16] Violette LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 1966. Écrit en 1954, *Thérèse et Isabelle* devait être la première partie du roman *Ravages* (Paris, Gallimard, 1955.) Il s'agit d'une histoire d'amour lesbien entre deux jeunes filles dans un collège. Gallimard censure cette

La même année, Simone de Beauvoir aborde les thématiques de l'euthanasie et de l'acharnement medico-thérapeutique dans *Une morte très douce*[17], et Foucault publie sa thèse de doctorat sous le titre de *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*[18].

En revanche, au niveau socio-économique, les années 60 avaient accéléré un processus de mutation culturelle et politique, emporté par une croissance économique qui avait donné un double résultat : d'une part le fleurissement de la génération de *baby-boomers*, fils aisés du monde consumériste ; d'autre part un soudain inversement des courbes de la natalité, de l'emploi et de l'inflation, qui allait amener un vent de contestation dans le territoire français tout entier[19]. On ne s'étonnera donc pas de l'intérêt pour la question de l'engagement politique qui enflamme la discussion parmi les intellectuels, en 1964. Il s'agit d'une question majeure à cette époque, dans une France dirigée par le général de Gaulle, au moment de la fin de la guerre d'Algérie, et où les mouvements sociaux commencent à manifester leur impact troublant. L'année précédente, le 1er mars 1963, la grève des mineurs avait provoqué une vague de solidarité parmi plusieurs autres catégories professionnelles, en donnant un premier aperçu de l'orage d'émeutes qui éclateront en mai 1968.

Ainsi, en décembre 1964, un célèbre débat a lieu à la Mutualité de Paris, grâce aux efforts de l'équipe du journal communiste *Clarté*, dirigé par Yves Buin[20]. Les

---

première partie, en acceptant de publier ce récit, dans une version raccourcie, seulement en 1966. La version intégrale, celle écrite par Leduc en 1954, ne paraîtra qu'en 2000, sous la direction de Carlo Jansiti, toujours chez Gallimard.

[17] Simone DE BEAUVOIR, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964.

[18] Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1964.

[19] Pour ce qui concerne l'histoire de la France au XXe siècle, voir : Olivier WIEVIORKA et Christophe PROCHASSON, *La France du XXe siècle*, Paris, Seuil, 2011 ; Jacques CANTIER, *Histoire culturelle de la France du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2011 ; Maurice AGULHON, André NOUSCHI, Antoine OLIVESI, Ralph SCHOR, *La France de 1848 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2008.

[20] Les actes de ce débat ont été publiés en 1965 : Simone DE BEAUVOIR, Yves BERGER, Jean-Pierre FAYE, Jean RICARDOU, Jean-Paul SARTRE, Jorge SEMPRUN, *Que peut la littérature ?* Paris, Union Générale d'Éditions, 1965.

auteurs les plus notoires de l'époque y prennent part : Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre et Jorge Semprun. Le débat se construit autour du problème de l'utilité de la littérature dans la société : on demande aux participants de donner une réponse à la question « Que peut la littérature ? » Ce débat se révèle ainsi l'occasion d'expliciter leurs poétiques pour certaines parmi les figures les plus marquantes de l'histoire littéraire française. Les actes publiés sont donc un document précieux qui nous donne un aperçu significatif des années 60. Jorge Semprun y prend une position radicale : à son avis, la littérature ne peut que scandaliser, elle ne peut pas être un moyen, ni un instrument politique. Même si elle peut avoir un pouvoir contestataire face à la société, il s'agit pourtant d'un pouvoir qui n'a pas de conséquences concrètes et immédiates :

> Car le pouvoir de la littérature est immense, mais ambigu. Aussi bien mystificateur que démystificateur, dévoilant le monde ou le recouvrant de concepts chosifiés. Et ce n'est pas un pouvoir immédiat : il n'est pas en prise directe sur les événements, il est toujours en retard, ou en avance, sur les exigences de la politique. Mais tel est son pouvoir et aucun décret ne changera sa nature[21].

En revanche, Jean Ricardou recentre son intervention sur la question du langage. Pour ce représentant du Nouveau roman, la littérature est « ce qui se trouve questionner le monde en le soumettant à l'épreuve du langage[22]. » L'être humain ne peut s'émanciper que dans la langue, car, en écrivant, il fait « surgir un monde nouveau dont la structure est celle même du langage[23] » et il dévoile aussi le fait que la littérature est une synthèse du réel. C'est précisément dans ce pouvoir de créer un autre monde que Ricardou repère la puissance de la littérature. Pour leur part, Simone de Beauvoir et Sartre sont tout à fait en faveur d'un engagement indispensable de l'intellectuel : la littérature doit donc laisser sa trace dans l'histoire de l'humanité, parce qu'elle peut libérer l'être humain, en lui apprenant à échapper à l'oppression et à l'aliénation. Mais surtout, de Beauvoir souligne

[21] *Ibid.*, p. 44.

[22] *Ibid.*, p. 58.

[23] *Ibid.*, p. 57.

dans quelle mesure la littérature nous permet de communiquer :

> Nous pouvons nous entendre et nous communiquons. Je ne suis pas de ceux qui croient qu'il n'y a pas dans la vie quotidienne même, une communication. Je pense que nous communiquons quand nous agissons ensemble en vue de certaines fins ou quand nous parlons. […] Et je pense que la chance de la littérature c'est qu'elle va pouvoir dépasser les autres modes de communication et nous permettre de communiquer dans ce qui nous sépare[24].

Si, de sa part, Yves Berger nous rappelle que la littérature n'est pas la vraie vie, même si elle peut donner au lecteur l'impression de l'être, Jean-Pierre Faye souligne que faire littérature c'est tout d'abord travailler le langage : cette manipulation de la langue peut nous aider à interpréter le réel et donc à comprendre comment le modifier. Monique Wittig participe de ce climat littéraire et politique et plusieurs parmi ces questions reviennent dans la théorisation de sa poétique. Pourtant, il est plus facile d'énumérer les intellectuels qu'elle ne cite pas explicitement, plutôt que de repérer les œuvres qui l'ont clairement influencée.

Son mémoire, intitulé *Le Chantier littéraire*[25], pourrait alors devenir une source précieuse pour la chercheuse ou le chercheur qui s'efforce d'imaginer la bibliothèque de Monique Wittig. Il s'agit presque plus d'un manifeste de poétique que d'un écrit universitaire. En effet, dans ce livre, l'introduction et la conclusion sont les seuls éléments académiques traditionnels[26] : le contenu du *Chantier* ressemble plus à un recueil d'essais qu'à un mémoire. Chaque chapitre – qui n'est pas numéroté – produit un discours indépendant et des argumentations nouvelles se mélangent à des morceaux de textes déjà publiés. Par exemple, l'article « The Trojan Horse », originairement une communication universitaire orale, publié

[24] *Ibid.*, p. 77- 79.

[25] M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*.

[26] À ce propos, Audrey Lasserre a écrit : « La seule concession à la logique de cet écrit universitaire réside en fait dans la présence d'une introduction et d'une conclusion, lesquelles s'apparentent finalement moins à ces formes canoniques de par la rhétorique qui est déployée qu'à des sections une fois encore souveraines. » (Audrey LASSERRE, « Histoire éditoriale », dans *Ibid.*, p. 178).

pour la première fois en 1984, dans la revue *Feminist Issues*[27], et ensuite repris en 1992, dans *The Straight Mind and Other Essays*[28] et traduit en français en 1985[29], est réinvesti dans le *Chantier* à plusieurs reprises[30]. Comme le remarque Christine Planté, « *Le Chantier littéraire* indique sur quel déjà-là de la littérature et de la pensée elle s'est appuyée, signale ses dettes, marque des prises de distance, des infléchissements et des refus[31] », mais, dans ce texte, les silences sont d'autant plus significatifs. En outre, il faut souligner que même lorsqu'elle explicite les sources de son inspiration, Wittig a une attitude ambivalente envers elles : tout en avouant sa dette à l'égard de certains théoriciens, elle semble garder toujours une distance et ne quitter jamais son regard critique.

Monique Wittig et la linguistique

En ce sens, le rapport de Wittig à la linguistique est exemplaire. En effet, le langage est l'un de ses intérêts principaux et la réflexion sur la langue joue un rôle très important dans sa poétique. Comme le remarque Yannick Chevalier[32], en formulant sa théorie, Wittig recourt à plusieurs termes tirés du vocabulaire de cette "science de la langue" : le couple saussurien « signifiant » et « signifié[33] », les termes « référent[34] » et « message[35] » apparaissent ainsi dès le début du livre. Chevalier suppose que « C'est […] à une *doxa* linguistique que Wittig a affaire, plutôt qu'aux textes des linguistes eux-mêmes[36] » et cela parce que Wittig aurait

---

[27] Monique WITTIG, « The Trojan Horse », *Feminist Issues*, 2, 1984.

[28] *Id*., « The Trojan Horse », dans *The Straight Mind*, *op. cit.*, p. 68-75.

[29] *Id.*, « Le Cheval de Troie », *Vlasta*, 4 (supplément), 1985. Traduit de l'anglais par Marthe Rosenfeld. Cette traduction paraîtra aussi dans l'édition française de *The Straight Mind and Other Essays* (New York, Beacon Press, 1992.)

[30] Voir Audrey LASSERRE, « Histoire éditoriale », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 179 : « Il ouvre *Le Chantier littéraire* et est également réinvesti dans la troisième section, "Le formes déjà là : la littérature", et la quatrième section, "Le langage à travailler". »

[31] Christine PLANTE, « Préface », dans *Ibid.*, p. 20.

[32] Yannick CHEVALIER, « Wittig et Benveniste », dans *Ibid.*, p. 191.

[33] Voir M. WITTIG, « Introduction », dans *Ibid.*, p. 45.

[34] *Ibid.*, p. 42.

[35] *Ibid.*, p. 46.

[36] Yannick CHEVALIER, « Wittig et Benveniste », dans *Ibid.*, p. 193. Chevalier montre ensuite

participé du climat de redécouverte de la linguistique de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, mais elle aurait été influencée surtout par les travaux d'anthropologues, psychanalystes et critiques littéraires, qui se réclamaient de la linguistique, « mais le maniement du vocabulaire technique ne fai[sait] pas d'eux des linguistes[37]. » En effet, les années 1960-1980 ont été marquées par une attention renouvelée à l'égard de la linguistique qui a été exploitée en plusieurs champs des sciences humaines et Wittig a sans aucun doute participé de ce climat intellectuel. Il suffit de se rappeler les travaux de Jacques Lacan sur Freud[38], pour ce qui concerne la psychanalyse, de Claude Lévi-Strauss[39] sur la théorie de l'alliance, dans le domaine de l'anthropologie et aux théories sémiologiques de Roland Barthes[40]. L'analyse linguistique est à la base aussi de la poétique de Nathalie Sarraute[41], écrivaine qui – on le verra – est l'une des inspiratrices les plus marquantes de Wittig. Elle convoque donc cette "science du langage" afin d'apporter des arguments à sa théorie matérialiste, tout en gardant une distance et une attitude ambivalentes envers ce champ d'études.

On a déjà souligné le rôle de la langue dans la théorie politique wittiguienne : si le langage est pour elle l'instrument qui permet de changer la réalité sociale, il est aussi le moyen qui véhicule les discours de la pensée dominante. Le langage est pour elle « le premier contrat social, permanent, décisif[42]. » Sa poétique se construit à partir du même point de vue matérialiste. À ce propos Namaskar Shaktini argue :

> Language, its power, its role in constructing the genderized world, and its role in constructing the subject was the constant focus of Wittig's work, whether in literature, theory, or politics. For Wittig, a materialist, the revolution will take place

---

comme le texte *Problèmes de linguistique générale* (Emile BENVENISTE, Paris, Gallimard, 1966) fait exception.

[37] *Ibid.*, p. 193

[38] Voir, par exemple, Jacques LACAN, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

[39] Claude LEVY-STRAUSS, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, P.U.F., 1949.

[40] Roland BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965.

[41] Voir, par exemple, Nathalie SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963.

[42] M. WITTIG, « À props du contrat social », dans *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 70.

> only if it is an epistemological revolution[43].

Le projet politique et le projet littéraire de Wittig s'enchevêtrent incessamment et, comme l'a remarqué Louise Turcotte dans sa préface à *La Pensée straight*, « bien sûr il est impossible de limiter l'influence de Wittig à un seul domaine, que ce soit la littérature, la politique ou la théorie. Sa pensée les traverse tous. C'est justement cette multidimensionnalité qui donne tant d'importance à son travail[44]. » Avec le même esprit matérialiste, dans tout domaine Wittig focalise donc son attention sur tout ce qui concerne le concret, le réel et donc la corporalité. En effet, Wittig conçoit le langage comme un « corps solide[45] », qui n'a pourtant pas seulement une dimension physique, réelle, encombrante, mais aussi une dimension plus abstraite, c'est-à-dire la signification. L'écrivain doit donc faire face à ce « corps solide » qui est à manipuler, en tant que matériau, mais qui amène aussi avec soi son bagage de significations et de connotations socialement construites et acceptées. Il ne s'agit pas d'un matériau brut, donc, à travailler afin de le rendre lisse et agréable. En revanche, le langage a déjà assumé une forme à cause de son usage quotidien et l'écrivain doit rayer les mots pour les ramener à un état brut qui précède les connotations universellement acceptées.

Si d'une part Wittig s'appuie sur le vocabulaire et les méthodes de la linguistique, d'autre part, elle ne cesse pas de garder une distance à l'égard des réflexions menées par les linguistes qui se révèlent trop abstraites, en ne tenant pas en compte cet aspect très matériel de la langue :

> C'est-à-dire qu'un écrivain a d'abord affaire à un corps solide qui doit être manipulé d'une façon ou d'une autre. Ce n'est pas le grand corps de signes démembrés, démantelés, réduits, coupés, tel que nous l'ont légué les linguistes. C'est d'abord pour un écrivain un corps de mots dont l'existence matérielle a un certain

---

[43] Namaskar SHAKTINI, « Introduction », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig : Theoretical, Political and Literary Essays*, *op. cit.*, p. 4.

[44] Louise TURCOTTE, « La révolution d'un point de vue », dans M. Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 17. Une version anglaise de cette préface, traduite par Marlene Wildeman et intitulée « Foreword. Changing the Point of View », est parue initialement dans *The Straight Mind and Other Essays*, *op. cit*., p. VII-XII.

[45] M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 94.

> impact et violence[46].

Tout en faisant référence à la théorie de Saussure[47], en citant à plusieurs reprises Benveniste[48] et en évoquant aussi Barthes[49], Wittig garde donc une certaine méfiance à l'égard des études linguistiques et sémiologiques en allant jusqu'à affirmer :

> Parmi les linguistes, Bakthine, un contemporain des Formalistes russes dont l'œuvre a été connue beaucoup plus tard, est le seul qui me semble avoir une approche matérialiste du langage. En socio-linguistique il y a des développements qui vont dans ce sens surtout parmi les sociologues féministes[50].

Bakthine semble donc être une source de Wittig, peut-être celle qu'elle préfère aussi, et pourtant elle ne le cite pas souvent. En somme, si elle ne peut pas se passer des études linguistiques, en revanche, elle reste fidèle à son approche matérialiste car pour elle le langage n'est pas un ensemble d'éléments abstraits, mais un assemblage hétérogène d'outils, « fruits de constructions mentales dont la violence totalisante engendrait une oppression matérielle[51]. » En ce sens, Wittig théorise, avec les autres féministes matérialistes de l'époque, l'existence d'un « sexolecte » :

---

[46] *Ibid.*, p. 95.

[47] Voir par exemple la récurrence du couple signifiant/signifié dans *Ibid.*, p. 95-96.

[48] Par exemple : « Talking about the key pronoun of *The Lesbian Body* is a very difficult task for me, and sometimes I have considered this text a reverie about the beautiful analysis of the pronouns je and tu by the linguist Émile Benveniste » (M. WITTIG, « The Mark of Gender », dans *The Straight Mind*, *op. cit.*, p. 87).

[49] Par exemple : « Il faut faire sur le langage une opération de réduction qui le ramène « au degré zéro », qui le dépouille de son sens conventionnel afin de le transformer en un matériau neutre, brut ». (M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 97).

[50] *Id.*, « Les Catégories philosophiques. Un exemple, le genre », dans *Ibid*., p. 133. Dans une note non réproduite dans la version française du texte, Wittig explicite sa référence indéfinie aux « sociologues féministes », en évoquant Colette Guillaumin et Nicole-Claude Mathieu (M. WITTIG, *The Straight Mind*, *op. cit*., p. 105).

[51] Michèle CAUSSE, « Une politique textuelle inédite : l'alphalecte », dans N. CHETCUTI et C. MICHARD (dir.), *Lesbianisme et féminisme*, *op. cit.*, p. 120.

> Le sexolecte est une institution sociale, qui est toujours déjà là quand nous naissons. Il nous a faites ou plutôt défaites avant même que nous le parlions. […] Il a pris en otages nos corps[52].

Dans la pensée de Wittig, non seulement les mots peuvent agir violemment sur les corps, mais le langage est un corps lui-même, un corps comme on l'entend en physique et en chimie :

> La nature du langage est comparable à la nature de la lumière. La matière de la lumière est invisible et les uns ont jugé que cette matière était d'ordre ondulatoire et les autres d'ordre corpusculaire, jusqu'à ce jour qu'on découvre pratiquement qu'elle participe des deux ordres et qu'elle est *à la fois* ondulatoire et corpusculaire[53].

La métaphore de la lumière est donc une façon très claire d'expliciter cette ambivalence de la langue qui se reflète aussi dans le rapport de Wittig avec la linguistique : la nature du langage est en même temps concrète et abstraite parce qu'elle participe « à la fois de l'abstraction, de la pensée conceptuelle en tant qu'opposée au réel et au matériel[54]. »

Monique Wittig et le Structuralisme

La posture matérialiste de Wittig la rapproche en quelque sorte de la pensée structuraliste, dont Gérard Genette, son directeur de mémoire, est l'un des représentants les plus célèbres. Elle semble fortement influencée par cette posture théorique, en toute son application dans le domaine des sciences humaines. Par exemple, elle reconnaît à Claude Lévi-Strauss d'avoir, le premier, comparé l'œuvre d'art à un travail de « bricolage[55] » : il s'agit d'une notion qui « éclaire non seulement la structure de chaque édifice mais en même temps le fait qu'elle est faite d'objets rapportés, d'éléments de hasard parfois[56]. » Ce concept est à la base de la poétique wittiguienne. En effet, d'une part, il illustre le point de vue

---

[52] *Idem*.

[53] M. WITTIG, « Introduction », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 45

[54] *Ibid.*, p. 45.

[55] C. LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, *op. cit*. Le concept de bricolage est repris aussi par Genette (voir, Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.)

[56] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 79.

matérialiste de l'écrivaine, selon laquelle « un livre peut être produit par une addition (un montage) d'éléments différents[57]. » Paradoxalement, d'autre part, cette notion permet à Wittig de s'exprimer contre le Structuralisme : « Le bricolage et son produit fini défient les opérations logiques[58] » et démontrent le fait que l'œuvre d'art n'est pas tout simplement « la somme des parties[59] » abstraites étudiées par les linguistes.

En faisant référence au Structuralisme, Monique Wittig nomme tout d'abord les Formalistes russes : « Il est vrai que depuis que le travail des Formalistes russes a été introduit en France par Todorov en 1965, la critique littéraire a abordé le domaine des formes littéraires de façon révolutionnaire et a bouleversé notre façon de voir la littérature[60]. » Elle reconnaît aussi à la Nouvelle Critique d'avoir « pulvérisé les vieilles représentations » et de nous avoir « donné à comprendre le phénomène de la littérature dans de nombreuses directions à la fois[61]. » Genette, les Formalistes russes, Todorov et la Nouvelle Critique apparaissent donc dans la bibliothèque de l'autrice, même si, encore une fois, elle prend ses distances par rapport à l'idée d'autonomie de l'œuvre littéraire. Contrairement à cette position théorique, Wittig revendique une posture d'autrice qui réhabilite la critique et les intentions de l'écrivaine. Effectivement, à son avis, le Structuralisme n'a pas su résister à une « assomption de l'écriture qui de produit d'un travail ou de procès de travail est devenue le seul agent actif au détriment de l'acteur réel du travail qu'est l'écrivain[62]. » Le groupe Tel Quel fait exception parce que Wittig lui reconnaît une approche plus matérialiste qui permet de considérer le travail d'auteur comme une véritable « pratique[63]. »

---

[57] *Idem*.

[58] *Idem*.

[59] *Idem*.

[60] *Id.*, « Introduction », dans *Ibid.*, p. 41.

[61] *Idem*.

[62] *Idem*.

[63] *Ibid.*, p. 42 : « Et ils nous ont donné une description "matérialiste" des faits littéraires, en les donnant à voir comme une production, une "pratique signifiante". »

Monique Wittig et les autres féministes

Malgré l'appel au terme « pratique », Wittig ne mentionne pas explicitement la critique marxiste qui pourtant a évidemment influencé sa pensée. De la même manière, la critique thématique, la sociocritique et la critique génétique ne trouvent pas de place dans la rédaction de sa poétique. En revanche, la théorie de Julia Kristeva est citée à plusieurs reprises. Par exemple, Wittig s'appuie sur les études de Kristeva afin de démontrer ses idées matérialistes à propos du langage :

> Kristeva (dans son essai de linguistique générale) mentionne la « croyance » chez les Dogons que le langage est matériel et en tant que tel non différencié des objets physiques qui les entourent. Et pourtant les Dogons ont raison car les mots sont bien des objets matériels, des objets physiques[64].

Kristeva avait publié son œuvre *Sèméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*[65] en 1969, mais elle avait contribué aussi à la cause des femmes, notamment avec des textes comme *Des Chinoises*[66] et *Pouvoir de l'horreur*[67]. Cependant, Wittig ne convoque Kristeva que pour évoquer ses discours sur la linguistique et la sémiologie. En effet, l'écrivaine ne partage pas la même idée de féminisme que Kristeva qui est plus proche du différentialisme. Pour la même raison, Luce Irigaray et Hélène Cixous sont donc absentes, même s'il s'agit de figures très marquantes de l'époque. Pourtant, les féministes matérialistes, beaucoup plus proches de la pensée wittiguienne, ne sont pas mentionnées non plus. Nicole-Claude Mathieu, Christine Delphy et Colette Guillaumin font exception, en étant citées explicitement[68]. En outre, comme le remarque Christine Planté, « le féminisme américain reste une présence collective anonyme[69] » : au lieu de

---

[64] *Id.*, « Le Langage à travailler », dans *Ibid.*, p. 105. Wittig se réfère ici au texte de Kristeva publié sous le nom Julia JOYAUX, *Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, SGPP, 1969.

[65] Julia KRISTEVA, *Sèméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

[66] *Id.*, *Des Chinoises*, Paris, Éditions des Femmes, 1974.

[67] *Id.*, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

[68] Leurs noms apparaissent, en note, dans M. WITTIG, *The Straight Mind*, *op. cit*., p. 101-102 et 105.

[69] Christine PLANTE, « Préface », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 23.

nommer des femmes en particulier, Wittig se limite à évoquer de manière imprécise « les penseurs féministes[70] » anglaises et américaines. Si dans *Le Chantier littéraire*, les féministes trouvent peu de place, en écrivant *The Straight Mind and Other Essays*, Wittig convoque à plusieurs reprises certaines femmes célèbres, comme Simone de Beauvoir, Andrea Dworkin, Rosalind Rosenberg et Ti-Grace Atkinson.

Pourtant, le fait qu'elle ne fait pas souvent appel aux figures du féminisme est très frappant. On pourrait retrouver la raison d'un tel silence dans la profonde déception éprouvée par Wittig par rapport à sa propre expérience en tant que militante. La critique a fréquemment retrouvé des échos de cette consternation dans l'œuvre littéraire même de Wittig et en particulier dans son texte *Virgile, non*[71]. Inspiré de la *Divine comédie* de Dante Alighieri, ce récit est une représentation d'une sorte d'enfer féministe. Elle y narre l'histoire d'un personnage nommé « Wittig » qui traverse un au-delà peuplé de femmes. Contrairement à celui de l'incrédule Dante, le voyage de « Wittig » n'est pas linéaire et elle change fréquemment de lieu, entre le paradis, le limbe et l'enfer. Assez clairement, un enfer hétérosexuel va s'opposer à un paradis lesbien. Le limbe, pour sa part, est représenté comme un bar lesbien à San Francisco. Ce texte est sans doute le plus facile à lire parmi les œuvres de Monique Wittig : irrévérencieux et amusant, exagéré et paradoxal, il met en scène clairement des allégories de la situation politique dans laquelle l'autrice vivait. Un autre texte wittiguien, le dernier publié et intitulé *Paris-la-politique*[72], a été aussi interprété comme une allégorie de la déception de Wittig par rapport à son expérience féministe. Il s'agit d'un recueil de nouvelles que l'autrice elle-même a défini comme de « textes parasites[73] », c'est-à-dire de morceaux qu'elle a écrit en rédigeant ses autres œuvres. Ce livre se présente donc comme une série de récits indépendants qui constituent des véritables paraboles, en narrant de façon

---

[70] M. WITTIG, « Les Catégories philosophiques. Un exemple, le genre », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 131.

[71] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*.

[72] *Id.*, *Paris-la-politique*, *op. cit*.

[73] *Id*., *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 129.

indirecte les mésaventures des lesbiennes militantes. On a fréquemment accusé *Virgile, non* et *Paris-la-politique* de trop pessimisme : la critique a retrouvé parmi leurs pages toute la déception de Wittig. Écrites pendant les années 1980 et 1990, ces œuvres contiennent d'une part la désillusion d'un projet politique qui ne s'était pas réalisé et d'autre part l'amertume provoquée par la séparation née à l'intérieur du mouvement féministe, entre lesbiennes et hétérosexuelles. Dans ces deux textes wittiguiens, aucun nom n'est donné de façon explicite, mais la lectrice et le lecteur rusés n'auront aucune peine à retrouver des renvois précis au milieu féministe de l'époque. À ce propos, Catherine Ecarnot déclare :

> Il y a du règlement de compte dans ce texte écrit après la dissolution houleuse de *Questions féministes*. La cible est assez clairement désignée par le titre : il s'agit du milieu féministe et/ou lesbien, à Paris, même si, dans la récente édition du texte, Monique Wittig observe que les phénomènes décrits « sont les mêmes dans tous les groupes politiques[74]. »

Les silences wittiguiens

Dans la bibliothèque de Wittig on trouve donc sans aucun doute les écrits des féministes les plus importantes, même si elle ne les cite pas très souvent. De la même manière, parmi ses rayons reposent les textes d'autres auteurs, cette fois-ci jamais mentionnés par l'écrivaine. C'est le cas de Michel Foucault dont la théorie été sans aucun doute connue par Wittig, même si elle ne l'explicite jamais. Par exemple, à propos du roman *Martereau*[75] de Nathalie Sarraute, Wittig utilise le terme « grand ordonnancement » et le concept foucaldien de discours. Elle se réfère constamment à ces notions, en élaborant sa pensée :

> Ce qui selon le pacte premier fonde le *je* en tant que libre, le tient dans le même mouvement pieds et poings liés. Les paroles ailées sont aussi des matraques, le langage est un leurre, le paradis c'est aussi l'enfer des discours, non plus la confusion des langues comme à Babel, ni la discorde, mais le grand ordonnancement, la mise

[74] C. ECARNOT, *L'Écriture de Monique Wittig*, *op. cit.*, p. 137.

[75] Nathalie SARRAUTE, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953.

au pas d'un sens strict, d'un sens social[76].

De même, Gilles Deleuze et Félix Guattari ne sont nommés que très rapidement et entre parenthèses, malgré la référence explicite à leur théorie à propos de l'existence de deux sexes : « Pour nous, il existe semble-t-il non pas un ou deux sexes mais autant de sexes (*cf.* Guattari/Deleuze) qu'il y a d'individus[77]. » Wittig fait peu de référence aussi à Jacques Derrida dont elle connaît pourtant l'œuvre. Elle le démontre, par exemple, en mobilisant la notion de « trace » : « Les signifiants quant à leurs « traces » sont aussi abstraits qu'un chiffre. Leur sens n'est pas donné mais médiatisé dans le signifié[78]. » Pareillement, les citations non explicitées de Guillaumin sont nombreuses : il suffit de penser aux notions de « formation imaginaire » ou d'« idée de nature. »

On s'étonne moins de la presque totale absence de références à la psychanalyse dont Wittig notamment se méfiait. De manière tout à fait ironique et provocatrice, elle convoque néanmoins les théories de Freud et de Lacan à plusieurs reprises dans ses textes littéraires. Par exemple, *Le Corps lesbien* contient des renvois très explicites à la célèbre formulation freudienne selon laquelle la sexualité féminine serait un « continent noir[79] » : « Adieu continent noir de misère et de peine adieu villes anciennes nous nous embarquons pour les îles brillantes et radieuses pour les vertes Cythères pour les Lesbos noires et dorées[80]. »

Écrit en 1973, *Le Corps lesbien* est peut-être le texte le plus connu de Monique Wittig. Il s'agit d'un recueil de poèmes en prose, où deux amantes se déclarent leur amour, en s'abandonnant à une passion violente, en se dévorant et en déchirant leurs corps jusqu'à la mort, pour renaître enfin à chaque fois. Ce qui frappe le plus le lecteur est sans doute la barre qui divise le pronom personnel « j/e » qui joue le rôle de protagoniste, mais le lexique anatomique et médicale et le dense réseau de renvois intertextuels constituent aussi des points d'intérêt

---

[76] M. WITTIG, « Le Contrat social », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 65.

[77] *Id.*, « Paradigmes », dans *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 95.

[78] *Id.*, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 96.

[79] Sigmund FREUD, « La question de l'analyse profane », dans *Œuvres Complètes XVIII*, Paris, PUF, 2002, p. 5‑92.

[80] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit.*, p. 20.

remarquables. En revanche, *Les Guérillères*[81] est une moderne épopée d'amazones. Publié en 1969, ce livre est un mélange d'utopie et de science-fiction, où la narration est gouvernée, cette-fois-ci, par le pronom « elles. » Après une guerre acharnée contre « ils », les protagonistes décident de construire une nouvelle société en évitant les erreurs du passé et en critiquant ironiquement les schémas normatifs anciens. Wittig construit encore une fois un réseau hypertextuel extrêmement touffu. La psychanalyse fait son apparition parmi ces renvois : « elles » en critiquent les principes machistes et hétérosexistes, en s'efforçant de structurer un imaginaire nouveau qui, par exemple, ne se base plus sur le phallus en tant que signifiant universel. À ce propos Dominique Bourque écrit :

> It is only in […] *Les Guérillères*, that protagonists collectively become aware of their situation. […] they have assimilated many discourses (scientific, psychoanalytic, political, and religious) on "Woman". […] Their declarations set a critical distance from the principal ideological unities ("ideologemes") of this discourse, as shown in their treatment of Freud's concepts (the feminine as "dark continent") and those of Lacan (the primacy of the phallus as universal signifier) [82].

Monique Wittig et la littérature classique, canonique et contemporaine

Les réseaux hypertextuels construits par Wittig dans ses œuvres se nourrissent évidemment de la littérature canonique et contemporaine aussi. Interviewée par Garréta, elle affirme :

> As an adolescent, I read Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Gide, Proust, Genet, etc. As for form, all the nouveau roman writers taught me something, and filmmakers like Godard and Straub influenced my writing. But they are not the only ones. Stein, Wolfe, and Joyce have also been important to me. And now, since I "live" in English, I have reread classical English literature with great pleasure: Marlowe, Shakespeare, Sterne, Fielding, Austen, the Brontës, Eliot,

[81] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit*.

[82] Dominique BOURQUE, « Dialogic Subversion in Monique Wittig's Fiction », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 168-169.

> Dickens, Trollope, James, and Compton-Burne[83].

Ailleurs, elle affirme : « Mettre en chantier un texte c'est d'abord connaître les autres. Pouvoir répertorier les formes et choisir parmi elles[84]. » Sa bibliothèque est alors un véritable "dépôt" d'idées, formes et histoires, d'où elle puise afin de créer ses propres œuvres. On y trouve les auteurs classiques, comme Dante Alighieri dont la *Divine Comédie* lui a inspiré son *Virgile, non*. Le poète latin Virgile est lui-même une source de l'écrivaine qui base sa poétique sur l'image du cheval de Troie. À son avis, l'œuvre d'art est une machine de guerre qui se faufile dans le territoire ennemi du canon littéraire, afin de bouleverser la tradition et introduire des formes nouvelles :

> Toute œuvre de forme nouvelle fonctionne comme une machine de guerre. Son sens est de démolir les formes vieillies et les règles et conventions. Tout travail littéraire important est au moment de sa production comme un Cheval de Troie, toujours il s'effectue en territoire hostile dans lequel il apparaît étrange, inassimilable, non conforme. Puis sa force (sa polysémie) et la beauté de ses formes l'emportent. La cité fait place à la machine dans ses murs. Il faut qu'elle soit adoptée pour accomplir son travail de minage et de sapage des conventions littéraires et sociales et les dévoiler comme périmées, incapables d'opérer des transformations[85].

Cette métaphore du cheval de Troie non seulement témoigne de l'influence des auteurs classiques sur la pensée et la poétique de Monique Wittig, mais elle nous permet aussi de saisir encore une fois l'approche matérialiste de l'autrice. L'œuvre a une forme, elle a un corps qui contient d'autres formes et d'autres corps, comme le cheval envoyé par les guerriers grecs. Un texte nouveau peut modifier le réel, en sapant non seulement les « conventions littéraires », mais aussi les conventions « sociales ».

Cependant, ce qui est le plus intéressant c'est que, pour l'histoire du Cheval de Troie, Wittig choisit de se référer à l'*Enéide* de Virgile, au lieu de l'*Odyssée* d'Homère. À ce propos, elle affirme : « Il appartient à Virgile de donner au

---

[83] A. F. GARRETA, « French Lesbian Writers ? », *Yale French Studies*, art. cité, p. 236.

[84] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 81.

[85] *Ibid.*, p. 73-74.

Cheval de Troie la forme sous laquelle on le connaît maintenant […]. Il a donc fallu sept siècles et demi à cette machine littéraire pour prendre forme[86]. » En plus, elle utilise la traduction du texte latin élaborée par Pierre Klossowski[87]. Publiée pour la première fois en 1964, cette édition avait provoqué un grand scandale puisque le traducteur s'était lancé dans un travail radical, en s'efforçant de ne pas bouleverser l'ordre spatial des mots latins, au détriment de la normale syntaxe française. Sans doute, ce qui avait intrigué Wittig, c'était l'audace de cette traduction qui se présentait elle-même comme un cheval de Troie, dans le sens wittiguien. En outre, le travail de Klossowski se rapproche de la poétique de Wittig pour ce qui concerne l'attention à la corporéité des mots, qui sont manipulés comme s'il s'agissait de corps. Dans la préface à sa traduction Klossowski écrit que ce sont les mots qui saignent, et non pas seulement les plaies des héros blessés :

> Ce sont les mots qui prennent une attitude, non pas les corps ; qui se tissent, non pas les vêtements ; qui scintillent, non pas les armures ; qui grondent, non pas l'orage ; qui menacent, non pas Junon ; qui rient, non pas Cythérée ; qui saignent, non pas les plaies[88].

Wittig a été donc sans doute intriguée par cette poétique du mot vivant, du mot-corps qui peut saigner, qui blesse et à son tour est blessé par l'écrivain qui le force dans un ordre insolite.

Pourtant, Dante et Virgile ne sont évidemment pas les seuls poètes canoniques évoqués par Monique Wittig. Dans ses œuvres, plusieurs citations sont serties parmi les pages, sans qu'une référence explicite soit donnée et la lectrice et le lecteur doivent donc faire appel à leur propre mémoire afin d'identifier les renvois cachés. À son avis, cet effort d'évocation des souvenirs littéraires est le même qu'on demande à l'écrivain : celui qui écrit est tout d'abord celui qui a lu et le texte naît de ce mouvement irrégulier, entre mémoire et inspiration, lecture et écriture. En mobilisant encore une fois l'imaginaire du corps, Wittig compare

[86] *Ibid.*, p. 75.

[87] VIRGILE, *L'Enéide*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1964.

[88] *Ibid.*, p. XI.

l'action de l'écriture à un « frottement » :

> Un écrivain lit ce que d'autres ont écrit, écrit (dans un mouvement dynamique de frottement avec) ce que les autres n'ont pas écrit (dans un arrachement à la lecture), et lit ce qu'il écrit à la fois comme auteur, à la fois comme lecteur. Le lecteur idéal est un écrivain et les écrivains réputés difficiles rendent hommage à leurs lecteurs en les considérant tous comme des écrivains (réels ou potentiels) à condition toutefois qu'ils aient le goût de l'aventure[89].

Le « lecteur idéal » est donc un écrivain potentiel qui a envie de se lancer dans l'aventure de la lecture de textes traversés par citations et renvois, références et réécritures. Wittig joue alors avec ses souvenirs livresques en ne se limitant pas seulement à la pratique de la citation, mais en sondant aussi les limites des genres littéraires par l'exercice de la réécriture. On a déjà mentionné que *Virgile, non* s'inspire de la *Divine Comédie* de Dante. Pourtant, Wittig écrit un autre texte explicitement basé sur un grand classique de la littérature : il s'agit de *Voyage sans fin*[90], une sorte de remaniement du célèbre roman de Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*[91]. Wittig réécrit l'histoire narrée par Cervantes, mais en change les personnages, qui sont, dans sa version, féminins. Sa Quichotte est alors une jeune femme, passionnée de livres, d'écriture et de lecture, qui décide de partir avec sa fidèle amie Panza, en quête de justice et de liberté. Écrit originairement en anglais et publié pour la première fois aux États-Unis en 1984, sous le titre *The Constant Journey*, ce texte est destiné à une représentation de théâtre de mime. En rédigeant le texte, Wittig a donc réinterprété l'histoire de Cervantes, en gardant plusieurs scènes, mais en menant aussi une réflexion sur le son et le corps au théâtre :

> Le *Constant Journey* est donc composé d'une bande-son et d'une action scénique. La bande-son donne le texte. Y sont enregistrés les voix des acteurs sur scène et des

---

[89] M. WITTIG, « Les Formes dèjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 83.

[90] *Id.*, *Le Voyage sans fin*, *op. cit*.

[91] Miguel DE CERVANTES, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par Aline Schulman, Paris, Seuil, 2001. La première édition espagnole du livre a paru chez Juan de la Cuesta, à Madrid, en 1605.

> voix d'acteurs qui n'apparaîtront pas sur scène. De la musique comme la musique d'un film. L'action est menée sur scène par un mime et un clown, dissociée du son. Bien entendu l'action ne consiste pas à mimer le son. C'est une action autonome, une action dont la nécessité ne réside pas dans la parole des acteurs, dans ce qui est *dit*. Il arrive que l'action et la bande-son se recoupent ou se chevauchent, se redoublent. L'une rappelle l'autre, s'y réfère, devient contexte[92].

Si l'on continue de jouer le rôle du « lecteur idéal » de Wittig, on retrouve dans ses œuvres plusieurs échos d'auteurs célèbres, romanciers et poètes, français et étrangers. Pour ce qui concerne la littérature française, Flaubert et Proust occupent une place très significative dans sa poétique. Mais sur les étagères de sa bibliothèque on trouve aussi sans aucun doute Balzac, Camus, Stendhal et beaucoup d'autres écrivains canoniques. Wittig montre sa passion pour la poésie, en évoquant à plusieurs reprises les œuvres de Roussel, Mallarmé, Rimbaud, Baudelaire et Du Bellay. Dans ses textes on trouve souvent des renvois aux auteurs classiques comme Pascal et Racine, mais elle montre sa connaissance profonde de l'histoire littéraire en citant aussi des écrivains du XVI^{ème} siècle, par exemple Montaigne et Scève, et du XVII^{ème} siècle, comme Beaumarchais. En revanche, concernant la littérature étrangère, dans ses livres on rencontre des échos de Tolstoï, de Kafka ou encore de Brecht. Pourtant, Wittig semble avoir une prédilection pour la littérature anglaise : on ne s'étonnera donc pas de ses nombreuses citations tirées des œuvres de Poe, Joyce, Woolf, Sterne, Milton, Wilde et Henry James. En plus, on a déjà souligné son intérêt pour la littérature antique : Virgile, Dante, mais aussi Platon et Socrate sont sans aucun doute parmi ses sources d'inspiration. Sapho aussi n'est pas seulement une source d'inspiration avec ses poèmes, mais, chez Wittig, elle devient un véritable personnage fictionnel, en démontrant le rôle très important qu'elle joue pour l'écrivaine. Wittig montre aussi une connaissance très profonde de la mythologie et *Les Métamorphoses* d'Ovide sont un livre auquel elle se réfère certainement. L'autrice peuple ses textes non seulement de personnages tirés des mythes grecs et romains, mais aussi d'autres religions païennes. Pourtant, la présence des citations tirées de la *Bible* est la plus bouleversante : chaque œuvre wittiguienne

[92] M. WITTIG, « Avant-note », dans *Le Voyage sans fin*, *op. cit.*, p. 1.

contient des renvois au texte sacré chrétien qui est parfois porteur d'un élément essentiel du livre. Par exemple, dans le premier roman de Wittig, le véritable tournant dans l'histoire se passe quand la protagoniste dit :

> « Je suis L'Opoponax », en reprenant le terme de la *Bible*, « Je suis Jéhovah ». Elle dit vraiment : « Je suis le sujet principal » puisqu'elle reprend le truc de « Je suis Jéhovah » - « Je suis l'Opoponax ». Et c'est elle, c'est le "on"[93].

On n'a mentionné que certains auteurs, et pourtant en entrant dans la bibliothèque de Monique Wittig on serait sans doute frappé par le grand nombre de volumes qui reposent sur ses étagères. Une telle quantité de sources pourrait pousser la lectrice et le lecteur à penser que l'écriture de Wittig est lourdement étouffée par des références et renvois marqués par un snobisme intellectuel. Tout autrement, on verra que l'écrivaine refuse une telle utilisation de ses souvenirs littéraires et de ses sources d'inspiration. Les citations serties entre les pages des textes wittiguiens sont l'un des nombreux procédées par lesquels elle s'efforce de se réapproprier la langue, les symboles et les images de la littérature canonique, qui est presque par définition masculine. Wittig démontre aussi une certaine méfiance par rapport à l'érudition et au savoir encyclopédique en publiant, avec sa compagne Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*[94], en 1976. Ce texte, publié ensuite en anglais sous le titre *Lesbian People : Material for a Dictionary*[95], est une véritable parodie du genre du dictionnaire. Il s'agit d'une série d'entrées à travers lesquelles on découvre une nouvelle histoire de l'humanité, à partir de la préhistoire jusqu'à un avenir imprécisé mais donné comme un aujourd'hui meilleur, l'hétérosexualité obligatoire n'étant plus le régime politique en vigueur. Les références sont très nombreuses dans ce texte qui peut être lu comme une sorte de mode d'emploi de la poétique wittiguienne : non seulement on y trouve le même infatigable effort de briser le langage codifié, hétérosexiste et patriarcal que Wittig a poursuivi pendant toute sa vie, mais il

[93] J. THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, art. cité, p. 64.

[94] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*.

[95] Monique WITTIG et Sande ZEIG, *Lesbian People : Material for a Dictionary*, New York, Avon, 1979.

s'agit aussi d'un livre qui résume parfaitement le rapport de l'écrivaine à ses sources et aux catégories et codifications littéraires. La parodie, le mélange de genres, la citation non explicitée : *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* est donc une œuvre exemplaire qui montre la nature éclectique et révolutionnaire de l'écriture wittiguienne.

2.2 Une nouvelle romancière ?

Avant de fermer derrière nous la porte de la bibliothèque de Monique Wittig, il faudra remarquer que les textes du Nouveau roman y trouvent une place très importante. L'écrivaine avoue fréquemment sa dette à l'égard de certains nouveaux romanciers, au point qu'elle affirme : « Le groupe dit du Nouveau roman […] m'a appris ce que c'est écrire[96]. » Wittig reconnaît aussi à ce groupe d'avoir marqué positivement l'histoire littéraire. Par exemple, à son avis, les nouveaux romanciers ont permis le dépassement d'une conception trop rigide de la répartition des œuvres : « En fait de lecture, l'apprentissage par le Nouveau roman a permis de s'affranchir d'une vision étroite des genres littéraires[97]. » Cependant, l'autrice ne garde pas une relation simple et linéaire avec ces auteurs. Premièrement, elle évoque à plusieurs reprises le Nouveau roman tel qu'il se constitue entre les années 1950 et 1970, mais, comme Benoît Auclerc le remarque, elle semble « ignore[r] délibérément l'infléchissement autobiographique et le rapport au réel[98] » qui s'imposent au sein du Nouveau roman à partir des années 80. En outre, Wittig prend ses distances par rapport à la posture d'auteur soutenue par les nouveaux romanciers et elle ne partage pas complètement leur position à l'égard de l'engagement de l'écrivain.

L'ambivalence du rapport qui s'instaure entre Monique Wittig et le Nouveau roman reflète l'ambiguïté de ce groupe d'intellectuels qui ne se définissent que par la négation : il ne s'agit ni d'un mouvement ni d'un courant littéraire, il n'a ni un commencement ni une fin et on a aussi des difficultés à en énumérer les

[96] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 84.

[97] *Ibid.*, p. 86.

[98] Benoît AUCLERC, « Contexte littéraire et critique », dans *Ibid.*, p. 185.

représentants avec certitude. Une photo célèbre, prise en automne 1959, ne représente que quelques-uns d'entre eux : Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Claude Mauriac, Robert Pinget, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Claude Ollier[99]. Ces auteurs, si différents, ne semblent alors réunis que par une sensibilité commune et par leur collaboration avec la maison d'édition Minuit.

C'était grâce à l'esprit audacieux d'un écrivain, Pierre de Lescure, et d'un dessinateur, Jean Bruller, que cette maison d'édition naquit, clandestinement, en 1941. En se caractérisant par l'attention au rapport entre éditeur et auteur, les Éditions de Minuit commencèrent à publier les œuvres des écrivains qui adhéraient à l'idéologie de la Résistance : parmi les premiers, on énumère Mauriac, Éluard et Aragon. Au sein de cette maison d'édition, des formes littéraires nouvelles commençaient à prendre forme, avec la complicité des éditeurs. Comme le remarque Mireille Calle-Gruber, « Camouflage littéraire et camouflage éditorial vont de pair ; ils donnent lieu à une production collective et à une circulation sous le manteau de textes qui élaborent des formes de résistance littéraire[100]. »

Après la Seconde Guerre Mondiale, la maison d'édition peut enfin sortir de sa clandestinité, mais elle est obligée de se soumettre aux règles du système économique français, ce qui implique tôt des graves problèmes financiers. Ce n'est qu'au début des années 50 que les Éditions de Minuit commencent à connaître un plus grand succès, sous la direction de Jérôme Lindon. C'est à cette époque que la critique désigne pour la première fois sous le nom de nouveaux romanciers le groupe d'intellectuels qui gravitent autour de cet éditeur[101]. En effet, il n'est pas facile de définir les travaux de ces auteurs dont les œuvres, très différentes les unes des autres, ne semblent réunies que par un désir d'expérimentation littéraire qui bouleverse les lecteurs. Ce désir naît de la

[99] La photo a été prise le 16 octobre 1959, à Paris, par le photographe Mario Dondero. Le groupe d'écrivains, réunis autour de l'éditeur Jérôme Lindon, se trouve devant le siège de la maison d'édition Minuit, 7, rue Bernard Palissy.

[100] Mireille CALLE-GRUBER, *Histoire de la littérature française du XX^e siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Éditions Champion, 2001, p. 65.

[101] Émile HENRIOT, « Le nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957.

constatation que les années 50 marquent une époque de crise, une « ère de soupçon[102]. » Par conséquent, en lisant les nouveaux romans, on rencontre souvent des personnages décentrés, qui échappent aux catégories de la psychologie : il s'agit d'êtres qu'on a du mal à identifier, qui se trouvent plongés dans l'incohérence de leur propre conscience et des choses qui les entourent. Le rôle des protagonistes est fréquemment mis en question au point de les faire presque disparaître. Cette réflexion sur le personnage fait partie d'un projet plus vaste, abordé par plusieurs auteurs qui refusent ouvertement la tendance contemporaine à l'anthropocentrisme. Ainsi, dans les nouveaux romans, les objets et les lieux s'imposent souvent sur la présence humaine ainsi que la description prédomine sur le commentaire. Surtout à ses débuts, le Nouveau roman tend au nouveau réalisme, au moyen d'un langage descriptif froid et détaché. L'ordre chronologique et la catégorie de lieu sont parfois récusés aussi : dans le récit, plusieurs niveaux temporels, géographiques et de conscience se superposent ou se succèdent et les personnages sont fréquemment errants, ayant affaire à une quête qui n'aboutit jamais. Au niveau de l'intrigue, ces romans ne tendent donc pas univoquement au dénouement final : en revanche, présent et passé s'enchevêtrent, en ne suivant pas l'ordre chronologique des évènements.

Il faut pourtant souligner que ces caractéristiques, d'une part ne décrivent pas chaque nouveau romancier et, d'autre part n'épuisent pas la grande hétérogénéité de ce groupe d'intellectuels. Peut-être à cause de cette ambiguïté qui entourait les travaux littéraires des nouveaux romanciers, les écrivains mêmes ont ressenti l'urgence de codifier leur propre poétique : en 1956, Nathalie Sarraute écrit ainsi *L'Ère du soupçon* ; en 1963, Alain Robbe-Grillet publie *Pour un nouveau roman*[103] et Jean Ricardou rédige deux œuvres à ce propos (*Problèmes du nouveau roman*[104] en 1967 et *Pour une théorie du nouveau roman*[105] en 1971). Cependant, ce n'est qu'en 1971 qu'un certain nombre d'intellectuels choisit de se regrouper de façon officielle pour la première fois, grâce à Jean Ricardou qui, la

[102] Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

[103] A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit*.

[104] Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

[105] *Id.*, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

même année, organise un colloque à Cerisy-la-Salle, dont les actes ont été publiés sous le titre *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*[106].

À cause de la publication du premier roman de Monique Wittig, *L'Opoponax*, aux Éditions de Minuit, la critique a tôt assimilé l'autrice à ce groupe d'intellectuels. En plus, à l'intérieur du jury qui avait confié le prix Médicis à Monique Wittig il y avait quatre nouveaux romanciers : Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon. En revanche, au cours de ce premier colloque officiel à Cerisy-la-salle, Monique Wittig n'est mentionnée qu'une seule fois et de plus comme exemple contraire à ce que Jean Ricardou théorisait, c'est-à-dire une littérature non-politique. Seul Raymond Jean a inclus l'autrice dans le cercle des nouveaux romanciers. À son avis, elle démontrait qu'à l'intérieur du projet du Nouveau roman, engagement politique et travail formel n'étaient pas incompatibles :

> Mais il serait aisé de trouver dans les productions du « nouveau roman » des œuvres qui, s'ajoutant à celles que j'ai déjà citées, montrent que les thèmes politiques peuvent être à l'origine d'un travail romanesque d'une extrême originalité. Un exemple particulièrement intéressant est fourni par *Les Guérillères* de Monique Wittig, où dans le tissu même d'une fiction où se recomposent des souvenirs d'enfance et des phantasmes personnels s'inscrit un authentique texte politique, « traçant » en signes de violence et d'oppression l'histoire du sexe féminin et substituant finalement au sujet individuel de la création un sujet collectif, véritablement révolutionnaire[107].

De sa part, dans ses essais théoriques, Wittig n'est pas précise en évoquant ces intellectuels : elle se réfère souvent au « groupe des écrivains du Nouveau roman[108] », en ne citant pas de noms exacts. Elle avoue pourtant avoir été influencée de façon différente par les divers membres du groupe : « En ce qui me concerne le groupe dit du Nouveau roman (et chacun d'eux pour des raisons

---

[106] Jean RICARDOU et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

[107] *Ibid.*, p. 366.

[108] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 85.

différentes) m'a appris ce que c'est écrire[109]. » En revanche, deux noms reviennent souvent dans *Le Chantier littéraire* : il s'agit de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet. En particulier, ce dernier lui a appris beaucoup en matière de rhétorique et figures de style :

> Du côté de Robbe-Grillet c'est le travail rhétorique, qui a compté et m'a fait pratiquer pour ma part l'utilisation systématique de la litote, l'évitement systématique de la métaphore sur le plan de la phrase […], l'utilisation de la prétérition et de la répétition[110].

Concernant la métaphore, Alain Robbe-Grillet la considère comme l'expression privilégiée de l'humanisme[111]. À son avis, la pensée humaniste vise à montrer non seulement que l'être humain "est tout", mais aussi qu'il est "partout" : une véritable solidarité s'instaure ainsi entre les choses et l'homme qui est cause et justification de tout. La métaphore n'est donc pas une « figure innocente[112] », écrit-il : les écrivains qui l'utilisent aspirent à rendre sensible ce qui ne peut pas l'être et à faire ainsi participer la lectrice et le lecteur plus directement, en leur permettant de mieux comprendre le message caché dans le texte. Au contraire, Robbe-Grillet affirme que la métaphore n'instaurerait qu'une fausse « communication souterraine[113] » entre les choses et l'être humain, en poussant ce dernier à oublier que l'univers des valeurs morales et des émotions n'appartient qu'à lui. En d'autres termes, l'utilisation de la métaphore révèle l'attitude anthropocentrique de l'écrivain convaincu que le monde est en quelque sorte destiné à l'être humain, qu'il lui appartient. Si Monique Wittig proclame sa dette à l'égard de Robbe-Grillet, c'est sans doute parce qu'une telle conception de la métaphore convient à son point de vue matérialiste. Pourtant, elle va plus loin sur la question de l'anthropocentrisme : la prétention de posséder le monde entier, d'être le pont entre l'être humain et les choses est une caractéristique de la société patriarcale et machiste. Wittig vise donc à se réapproprier la tradition littéraire qui

---

[109] *Ibid.*, p. 84.

[110] *Idem*.

[111] Voir A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit*., p. 48.

[112] *Idem*.

[113] *Ibid.*, p. 49.

a été élaborée dans une telle société, afin de la démonter et créer des formes nouvelles. Elle évite donc la métaphore « au niveau de la phrase », mais elle ne l'évite pas systématiquement au niveau du texte : les œuvres wittiguiennes se basent souvent sur des images métaphoriques. Par exemple, la critique a fréquemment interprété *Le Corps lesbien* comme une métaphore de l'activité scripturale : « De même que l'amante pénètre, écartèle et réassemble le corps de l'aimée, de même l'écrivain pénètre et déconstruit le langage/idéologie patriarcal pour recréer de nouvelles possibilités[114]. » De la même manière, on pourrait affirmer que l'enfer de *Virgile, non* est la métaphore de l'hétérosexisme et que l'opoponax qui donne le titre au premier roman wittiguien, n'est qu'une métaphore de l'indicible, de ce qui ne peut pas être dit car les mots pour l'exprimer n'existent pas. Chaque œuvre de Wittig se construit ainsi sur un monde de symboles, mythes et images qui se superposent aux structures du régime social patriarcal. La métaphore est donc l'un des procédés les plus utilisés par l'autrice puisqu'elle lui permet de créer un imaginaire radicalement alternatif, tout en faisant émerger polémiquement les injustices et les abus qui dominent notre société. Pour atteindre son but, Wittig privilégie des images liées aux cultures archaïques, éloignées de notre société et chronologiquement et géographiquement, en créant un effet de dépaysement encore plus intense dans la lectrice et le lecteur et en faisant appel souvent à des atmosphères rituelles et religieuses. La métaphore devient ainsi fréquemment le pont entre les cultures, en permettant à l'autrice d'exprimer à travers les mots ce qui n'est pas explicité par les discours qui dominent notre société : notamment le lesbianisme, mais aussi les abus de pouvoir, les préjudices et toute sorte de violence. À ce propos Linda Zerilli affirme :

> When Wittig writes of the radical creation of phenomena that have no name in existing social discourses, then we should think of that process as one which, by transferring […] meanings to sensory appearances […] builds the minimal structure of a world. If it is the case that rational language […] are parasitic this archaic language of images and metaphors generated by radical imagination is of critical

[114] Hélène VIVIENNE WENZEL, « Le Discours radical de Monique Wittig », *Vlasta*, 4, 1985, p. 51.

> importance for understanding what does and can appear as part of our world[115].

Évitement de la métaphore au niveau de la phrase et utilisation fréquente de la litote, prétérition et répétition ne sont donc que quelques procédés inspirés à Wittig par Robbe-Grillet. Ailleurs, l'autrice affirme aussi :

> Du côté littéraire, l'intertextualité comme on dit couramment à présent, après Kristeva, c'est pour mon travail l'intertexte créé par les écrivains du Nouveau roman. […] Sarraute, Beckett, Butor, Pinget, Ollier, Robbe-Grillet, Simon ont changé la forme du roman français. Il s'agit de la chronologie du roman, des caractères, de l'intrigue, du sujet, des descriptions et des formes du récit. Et ce sont ces écrivains qui m'ont appris mon métier[116].

Une telle influence émerge clairement des écrits wittiguiens. À titre d'exemple, il suffira d'examiner la structure narrative des *Guérillères*, une œuvre composée par trois parties qui ne respectent pas l'ordre chronologique de l'histoire. L'écrivaine le décrit ainsi :

> Le livre est composé de fragments distribués en trois parties, chaque partie est précédée d'un cercle épais au centre d'une page blanche. Il y a aussi une liste de prénoms, écrits en lettres capitales, qui se répartissent de cinq pages en cinq pages, toujours sur la page de droite et situés comme les cercles au milieu d'une page blanche[117].

Concernant les sujets qui jouent le rôle de protagoniste dans ses textes, Wittig choisit de créer des personnages dont l'identité est toujours en construction, fluide, imprécise. Comme certains nouveaux romanciers, elle met sans cesse en question le statut du personnage. Ainsi, *L'Opoponax* est l'histoire de « on », *Les Guérillères* celle de « elles », et dans *Le Corps lesbien* le sujet qui narre est représenté par le pronom « j/e », qui est à son tour coupé, divisé, déchiré par une barre. De la même façon, les « formes du récit » sont révolutionnées par Monique

---

[115] Linda M. G. ZERILLI, « A New Grammar of Difference: Monique Wittig's Poetic Revolution», dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit.*, p. 89.

[116] M. WITTIG, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 128.

[117] *Ibid.*, p. 128-129.

Wittig qui mélange habilement plusieurs genres littéraires ou en modifie les traits caractéristiques. Par exemple, on a déjà souligné dans quel mesure *L'Opoponax* peut être interprété comme une autobiographie ou un récit d'enfance, mais le sujet narrant étant le pronom « on », l'histoire devient paradoxalement l'autobiographie d'une collectivité. De même, le texte du *Voyage sans fin* suit les contraintes traditionnelles d'une pièce théâtrale, mais il est destiné à devenir le fond sonore d'une représentation qui se déroulera indépendamment de l'audio. On pourrait donc affirmer que Wittig partage une sorte de récusation des formes littéraires traditionnelles avec certains nouveaux romanciers. Effectivement, un grand nombre d'œuvres parmi celles de ces auteurs s'efforcent de réfuter les deux tendances canoniques de la littérature française : d'une part, le récit réaliste balzacien et d'autre part, le roman engagé sartrien, qui met l'œuvre au service de l'idéologie. À ce propos, Anaïs Frantz précise :

> De fait, Wittig ne lutte pas seulement contre « le mythe de la-femme » ; son travail romanesque combat les mythes d'une certaine littérature tels qu'ils ont été mis en évidence par Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* et Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*[118].

En revanche, Wittig se détache du Nouveau roman pour ce qui concerne la question de l'engagement. Il faut souligner que Monique Wittig ne peut pas être considérée comme une écrivaine engagée au sens sartrien, mais la croyance dans le pouvoir transformateur que la langue exerce sur la réalité est à la base de son projet littéraire qui est donc un projet politique aussi : elle travaille à modifier les formes sémantiques afin de changer les formes sociales, tout en gardant la conviction que les écrivains se confrontent tout d'abord à des structures langagières et non pas à des catégories politiques. Définir les différences et les ressemblances entre la posture de Wittig à l'égard de l'engagement de l'auteur et la position du Nouveau roman se révèle pourtant une tâche ardue. D'une part, Wittig partage avec certains nouveaux romanciers la conviction que l'écrivain n'a

[118] Anaïs FRANTZ, « Faire et défaire le mythe dans *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Les Cahiers du Ceracc*, 7, 2014, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.cahiers-ceracc.fr/frantz.html [visité le 13 février 2015.]

affaire qu'à des formes langagières et que ce n'est qu'à travers la manipulation des mots qu'il peut être engagé dans la réalité sociale et politique qui l'entoure. À ce propos, Benoît Auclerc écrit :

> L'écrivain se définit dès lors par son travail sur le langage (plus que par les représentations, les analyses des sentiments ou les histoires racontées), et son action politique s'opère dans ce travail : là se trouve la proximité que Wittig se reconnaît avec le « Nouveau Roman[119]. »

D'autre part, si Wittig semble donner la priorité à la forme, en quelque sorte au détriment du contenu, elle souligne pourtant incessamment l'importance du regard critique – et donc de la posture politique aussi – de l'écrivain. Comme le remarque Anaïs Frantz, Wittig « ne dissocie jamais le discours de la forme[120] » : pour l'autrice, l'engagement de l'écrivain doit nécessairement passer par le travail de la matière linguistique. Dans la pensée de Wittig, ce matériel ne se réduit pas à un tas d'éléments arides, ceux qui font l'objet d'étude des linguistes. En revanche, celle ou celui qui écrit doit faire face à un « corps » linguistique, dont chaque partie ne fonctionne pas sans l'autre, comme il se passe dans un organisme vivant :

> Parler des mots en tant que signifiants, c'est aussitôt convoquer leurs signifiés, leur sens, leur contenu, leur part conceptuelle, car il est évident que cette différentiation de leur aspect en signifiant et signifié si elle est opératoire en linguistique ne l'est pas en écriture[121].

Par conséquent, en choisissant d'utiliser un mot, l'auteur choisit aussi tout ce que ce mot implique, du point de vue de son contenu politique et de sa faculté potentielle d'apporter un changement dans le réel. Pourtant, Wittig tient à préciser que le travail scriptural appartient avant tout à l'histoire littéraire et reconnaît aux nouveaux romanciers d'avoir revendiqué l'autonomie de la littérature par rapport

---

[119] Benoît AUCLERC, « Contexte littéraire et critique », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 184-185.

[120] Anaïs FRANTZ, « Faire et défaire le mythe dans *Les Guérillères* de Monique Wittig », art. cité.

[121] M. WITTIG, « Le Chantier littéraire », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 52.

à l'histoire politique et sociale. En particulier, ils ont refusé les contraintes du réalisme socialiste[122] :

> Il était important que le groupe des écrivains du Nouveau roman révèlent, dévoilent par leur travail la manœuvre intellectuelle qu'un tel diktat imposait, en prouvant que si le phénomène de l'écriture se rattache à l'histoire, le travail de l'écrivain dépend avant tout de l'histoire littéraire et qu'on peut taxer d'idéalisme dans leurs propres termes les gouvernements, partis, individus qui ont prétendu que l'idéologie, les idées, la ligne du parti, le bien du peuple venaient en premier dans le travail littéraire et qui ont osé décider que la peinture devait être figurative […] et que les romans devaient être « ressemblants », c'est-à-dire se faire d'après ce qu'ils appelaient « la vie »[123].

Pas de contrainte de vraisemblance, donc, et complète autonomie par rapport aux idéologies : l'œuvre pour Wittig doit garder sa dimension littéraire. Une telle vision n'implique pourtant pas une mise au silence du regard critique de l'auteur. Elle ne partage pas l'idée structuraliste de la « mort de l'auteur[124] » au profit d'une indépendance de l'œuvre littéraire qui ne s'achèverait que grâce au lecteur. De son point de vue très matérialiste, elle est convaincue de la nécessité du regard de l'artiste, qui ne peut pas disparaître. Contrairement à ce qui est théorisé pendant les années 70 par plusieurs courants de critique littéraire, Monique Wittig reconnaît donc l'importance de ne pas rejeter le rôle et la pensée de l'auteur. L'écrivaine se rapproche ainsi du Nouveau roman, car elle focalise son attention

---

[122] La doctrine du réalisme socialiste a été formulée pour la première fois en 1934, lors du congrés de l'Union des Écrivains soviétiques, à Moscou. Cette doctrine pose la nécéssité de la littérature de représenter fidèlement la réalité sociale et politique et de contribuer à la transformation de la société, dans l'esprit du socialisme. Cf. Lucia DRAGOMIR, « L'Union des écrivains. Un modèle institutionnel et ses limites », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 109, 2011, p. 59-70.

[123] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 85-86.

[124] Voir à ce propos, Roland BARTHES, « The Death of The Author », *Aspen Magazine*, 5/6, 1967 (la versione françcaise de cet article a été publiée ensuite sous le titre « La Mort de l'auteur », *Mantéia*, 5, 1968) , p. 12-17 et Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3, 1969, p. 73-104.

sur le travail de la forme et pourtant, en même temps, elle ne vise pas seulement à atteindre des résultats formels. À ce propos, on pourrait affirmer avec Marthe Rosenfeld que :

> Quoique sa pratique littéraire se rapproche à certains égards des caractéristiques du Nouveau Roman tels que le renversement du temps chronologique, la désagrégation du sujet omniscient, la priorité dans l'art des sensations sur la logique, le travail de Wittig sur la forme représente beaucoup plus que des innovations esthétiques[125].

De ce fait, convaincue que le travail de l'écrivain n'est pas seulement une production, Monique Wittig est polémique contre la position des nouveaux romanciers sur cette question. Contrairement à ceux qui proclament la non scientificité du point de vue de l'écrivain, Wittig affirme qu'on ne peut pas ignorer le regard de celui ou celle qui écrit :

> Presque tous les courants de la critique littéraire moderne, pour autant que je le connaisse, ont tendance à liquider le point de vue critique des écrivains comme non scientifique, comme pris à la glu dans sa propre intentionnalité. Mais c'est pour moi une erreur d'essayer de l'éliminer ou au mieux d'en traiter avec condescendance. Je ne vois même pas comment on pourrait s'en passer. Car c'est un point de vue qui précède en quelque sorte le travail littéraire et qui nous donne un aperçu sur le faire, sur le procès d'écrire[126].

Selon Wittig, l'œuvre est donc bien plus qu'une forme et pourtant ce n'est que grâce au travail de la forme que l'activité scripturale peut avoir des répercussions sur le réel. Par conséquent, on ne peut pas se passer du regard critique de l'auteur et de l'autrice qui sont les agents matériels de l'écriture : dans la pensée de Wittig, le texte commence à exister quand la page est encore complètement blanche et l'écrivain se trouve dans son chantier, aux prises avec le corps du langage. C'est donc le "faire" de l'auteur, son activité qui précède le résultat final, ce qui est le plus important, puisque ce "faire" est l'expression de son point de vue. À son avis,

---

[125] Marthe ROSENFELD, « Vers un langage de l'utopie amazonienne : le *Corps lesbien* de Monique Wittig », *Vlasta*, 4, 1985, p. 56.

[126] M. WITTIG, « Introduction », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 40.

créer et fabriquer sont des synonymes[127] : pour elle, l'écriture est donc une création. L'autrice utilise de façon provocatrice le concept de "création" à propos de l'activité scripturale, en se démarquant de certains nouveaux romanciers qui préfèrent la notion de "production[128]."

Cependant, Wittig participe du même climat littéraire et politique qui anime le groupe du Nouveau roman et, comme on vient de le démontrer, il n'est pas facile de reconstruire la relation qui la lie à ces intellectuels. On pourrait aussi affirmer qu'il s'agit d'un choix précis de la part de l'autrice qui semble vouloir garder une sorte de distance par rapport à tout courant littéraire. Son écriture est en effet très subversive et conflictuelle : elle se fait difficilement cataloguer ou étiquetter. Il s'agit aussi d'une écriture féministe qui se base donc sur les principes fondamentaux du féminisme : ce qui est privé est aussi politique et les relations entre les femmes sont les lieux d'échanges puissants, au niveau personnel comme au niveau intellectuel. Par conséquent, sonder le rapport entre Monique Wittig et Nathalie Sarraute pourrait se reveler plus éclarcissant que n'importe quelle hypothèse sur l'appartenance de l'écrivaine au Nouveau roman.

[127] *Id.*, « Le Chantier littéraire », dans *Ibid.*, p. 51 : « L'activité "créatrice" (après tout ça veut dire qui fabrique) de l'écrivain. »

[128] Voir par exemple, J. RICARDOU et F. VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, *op. cit*., p. 74.

Passage b. « Pour Natacha, avec tout mon amour[1]»

Loin de représenter Monique Wittig à la façon des interviewers dont on a lu les descriptions peu affables, Nathalie Sarraute se souvient d'elle en ces termes :

> C'est une jeune femme écrivain merveilleusement douée. Je l'avais rencontrée quand elle m'envoya *L'Opoponax*, pour lequel elle obtint ensuite le prix Médicis. Maintenant elle enseigne à Tucson […], elle n'écrit plus que des livres militants, elle porte gilet et moustache, ne fume que la pipe, interdit aux commerçants de m'appeler Madame, a prétendu empêcher un mariage dans l'église de Chérence, et a organisé cette année un dépôt de gerbes à l'Arc de triomphe, à la mémoire de la veuve du Soldat inconnu. C'est pourtant la plus subtile, la plus généreuse, la plus « féminine » des femmes[2].

Comme le remarque Mireille Calle-Gruber[3], avec un certain nombre d'écrivaines, comme Simone de Beauvoir, Renée Vivien, Anna de Noailles, Hélène Cixous, Marguerite Duras, Jeanne Hyvrard et Colette, Sarraute marque surtout la naissance d'une nouvelle écriture des femmes. Il s'agit d'une écriture qui n'est pas toujours féministe et militante, mais qui propose des formes littéraires inédites, devenant porteuse d'une nouvelle poétique et d'un point de vue différent. Parmi toutes ces femmes, Sarraute joue un rôle essentiel dans le mouvement du Nouveau roman, grâce à ses interrogations à propos de la forme romanesque et de sa structure. Avec d'autres représentants de ce courant littéraire, elle fait partie du jury qui confère le prix Médicis à Monique Wittig, en 1964. Après cette première occasion, les deux femmes se rencontreront régulièrement[4]. Une amitié bizarre et profonde s'instaure alors entre la très jeune Monique et Nathalie, âgée de 69 ans.

---

[1] Il s'agit d'un envoi de l'autrice à Sarraute qui se trouve dans un exemplaire de *Virgile, non* (1985) : « Pour Natacha, avec tout mon amour, mon admiration et même ce qui n'a pas de nom dans le sentiment, mais est extrême. »

[2] Jacques LASSALLE, « Nathalie Sarraute ou l'obscur commencement », dans Elisabeth BADINTER, Lucette FINAS, Jacques LASSALLE (dir.), *Trois conférences. Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions de la BnF, 2002, p. 38.

[3] Voir M. CALLE-GRUBER, *Histoire de la littérature française du XX^e^ siècle*, *op. cit*., p. 17-18.

[4] Voir Benoît AUCLERC, « Wittig et Sarraute », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 201.

Dorénavant, Wittig consacrera plusieurs études à la poétique de Sarraute et organisera aussi un colloque autour de l'œuvre saurrautienne, à Tucson, en avril 1994[5]. Malgré la distance géographique qui sépare les deux amies, leur rapport dure jusqu'à la mort de Nathalie, en octobre 1999. À cause du décès de Sarraute, Wittig abandonne le projet de publication de son *Chantier littéraire*, qui aurait dû paraître chez P.O.L. la même année[6]. Parmi les pages de ce texte – qui ne sera publié que posthume, en 2010 – on retrouve fréquemment le nom de sa chère amie. Effectivement, Wittig se révèle une grande connaisseuse de ses œuvres et elle en évoque plusieurs. Comme le remarque Benoît Auclerc, sa poétique se nourrit de celle de Nathalie « au point que, parfois, on ne sait plus si le discours de Wittig est une réflexion critique portant sur l'œuvre de Sarraute, ou si les citations de Sarraute viennent appuyer un propos d'ordre plus général[7]. »

Ce qui est sans aucun doute très clair, c'est que les textes sarrautiens sont, pour Wittig, la démonstration évidente de sa théorie selon laquelle l'œuvre littéraire doit être une machine de guerre. En effet, en illustrant cette théorie, après avoir défini ce qu'est un Cheval de Troie, elle affirme : « Telle est l'œuvre de Nathalie Sarraute auprès de laquelle je ne nommerai aucune autre[8]. » Si parmi les pages sarrautiennes Wittig retrouve les caractéristiques d'une œuvre-Cheval de Troie c'est premièrement parce que « le roman de Sarraute fait exister dans la littérature des phénomènes qui n'ont pas encore de nom ni dans la science ni dans la philosophie[9]. » Elle fait ici notamment allusion au « tropisme », mot scientifique, emprunté à la biologie, que Sarraute utilise pour nommer les mouvements presque imperceptibles, qui ont lieu à l'intérieur de nous-mêmes, à chaque fois qu'on entre en relation avec quelqu'un. L'autrice les définit ainsi :

> Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites

---

[5] Voir J. LASSALLE, « Nathalie Sarraute ou l'obscur commencement », dans E. BADINTER, L. FINAS, J. LASSALLE (dir.), *Trois conférences*, *op. cit*., p. 55.

[6] Voir Audrey LASSERRE, « Histoire éditoriale », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 173.

[7] Benoît AUCLERC, « Wittig et Sarraute », dans *Ibid.*, p. 201.

[8] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 74.

[9] *Id.*, « Le Contrat social », dans *Ibid*., p. 57.

> de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous souvent des sensations très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues[10].

Le terme « tropisme » donne le titre aussi à la première œuvre de Nathalie Sarraute[11] – une œuvre à laquelle Monique Wittig se réfère fréquemment dans son *Chantier littéraire*. Il s'agit d'un recueil de récits juxtaposés, où les personnages, caractérisés par l'anonymat, ne sont désignés que par des pronoms. Wittig est fascinée par cette œuvre, qui l'inspire, sans doute à cause de cet usage particulier des pronoms personnels aussi. En plus, avec le tropisme, Sarraute oppose à la psychanalyse – qu'elle rejette comme Wittig – une autre approche du monde intérieur qui est sans doute très intéressant pour notre autrice. Selon Wittig, effectivement, *Tropismes* est une véritable machine de guerre, non seulement parce que ce livre sape les contraintes traditionnelles de la littérature, mais aussi parce qu'il frappe l'esprit et le corps de la lectrice et du lecteur :

> Oui certes le langage est matériel et il frappe. Soit la lecture de *Tropismes* dans son effet comparable. […] La lecture produit une désorientation totale, corporelle et mentale, allant jusqu'à provoquer la nausée dans son extrémité […], effet d'une machine de guerre de mots moderne[12].

Cependant *Tropismes* n'est pas la seule œuvre citée par Wittig. Dans le *Chantier littéraire*, Wittig évoque à plusieurs reprises le roman sarrautien *Martereau*[13] qui est donné en tant qu'exemple d'une application magistrale du dialogisme narratif. En effet, Wittig écrit qu'un point de vue « en déplacement

---

[10] N. SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, *op. cit*., p. 8.

[11] *Id*., *Tropismes*, Paris, Denoël, 1939.

[12] M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 112-113.

[13] N. SARRAUTE, *Martereau*, *op. cit*.

constant et très rapide[14] » permet à l'auteur, d'une part, de représenter la « multiplicité de l'interprétation[15] » et d'autre part, d'impliquer activement la lectrice et le lecteur dans cette multiplicité même : « Il n'y a pas d'interlocuteur privilégié qui soutiendrait son point de vue […], ce qui force le lecteur à les adopter tous successivement comme des scénarios provisoires, par exemple dans *Martereau*[16]. » En revanche, *Entre la vie et la mort*[17] et *Les Fruits d'or*[18], deux romans où Sarraute s'interroge sur le travail de l'écriture, constituent pour Wittig l'occasion pour théoriser la différence entre « personnage » et « locuteur » :

> Les personnages de Sarraute sont toujours dans des situations de discours. Simplement au lieu que ces situations de discours soient réelles comme celles qui intéressent la science, elles sont imaginaires, fictives, c'est pourquoi on peut parler des personnages, autrement il faudrait dire des locuteurs. […] On est ici en présence d'un cas particulier de la littérature romanesque où le référent des personnages est déjà du référent de langage, dans la mesure où ce qui occupe le récit […] ce sont […] dans le cas de *Entre la vie et la mort* comme dans *Les Fruits d'or* les actes de paroles qui se font autour de ce qui est écrit […], et autour de ce qui s'écrit[19].

De la même façon, le recueil de récits *L'Usage de la parole*[20], la pièce théâtrale *Isma*[21] et le roman à la première personne *Portrait d'un inconnu*[22] permettent à Wittig de soutenir son argumentation à propos de la violence du langage qui est, à son avis, « l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes[23] » et qui, dans son utilisation, peut pousser le *je* qui parle du général au particulier : « Chaque fois que *je* se parle au singulier c'est alors, d'après Sarraute, que *je* est le général […] et qu'il suffit d'un interlocuteur et d'un seul pour que de

---

[14] M. WITTIG, « Le Contrat social », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 58.

[15] *Ibid.*, p. 59.

[16] *Idem*.

[17] Nathalie SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968.

[18] *Id.*, *Les Fruits d'or*, *op. cit*.

[19] M. WITTIG, « Le Contrat social », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 70.

[20] N. SARRAUTE, *L'Usage de la parole*, *op. cit*.

[21] *Id.*, *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, Paris, Gallimard, 1970.

[22] *Id.*, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin, 1948.

[23] M. WITTIG, « Le Contrat social », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 64.

général *je* devienne un simple particulier[24]. » Finalement, Wittig évoque aussi un texte peu connu de Sarraute, *« disent les imbéciles »*[25] : il s'agit d'un roman bref où l'autrice fait émerger les dynamiques de pouvoir qui se manifestent subtilement à l'intérieur des conversations quotidiennes. Ce récit donne l'occasion à Wittig de renforcer sa théorie matérialiste du langage qui se compose de mots-corps, paroles concrètes, frappantes, sensibles. « Le langage existe comme un paradis fait de mots visibles, audibles, palpables, palatables[26] », affirme-t-elle, après avoir transcrit la citation suivante, tirée du roman sarrautien : « Par toutes leurs voyelles, par toutes leurs consonnes [les mots] se tendent, s'ouvrent, aspirent, s'imbibent, s'emplissent, se gonflent, s'épandent à la mesure d'espaces infinis, à la mesure de bonheurs sans bornes[27]. »

Évidemment, Wittig ne fait pas allusion uniquement aux œuvres narratives de Nathalie Sarraute, mais elle évoque aussi à plusieurs reprises *L'Ère du soupçon*[28], un recueil de quatre essais qui est souvent considéré comme l'un de textes de référence du Nouveau roman. En citant les écrits théoriques sarrautiens, Wittig exprime toute son admiration à l'égard de son amie, avec laquelle elle partage plusieurs éléments de sa poétique : l'importance du regard de l'auteur, le rôle accordé à la lectrice et au lecteur et la démystification de l'inspiration artistique. Effectivement, elle écrit : « J'ai mis Poe à un bout de la chaîne et Sarraute à l'autre dans ce mouvement littéraire qui a consisté à démystifier l'écrivain en tant qu'inspiré, à donner une importance explicite au lecteur et à insister sur la lecture critique de l'écrivain[29]. »

Cependant, ce qui rapproche le plus les deux écrivaines, c'est sans aucun doute la réflexion sur le langage. Ainsi Wittig reconnaît à Sarraute le mérite d'avoir déployé son étude sur la langue à tout niveau, avec clarté et justesse :

---

[24] *Ibid.*, p. 66.

[25] Nathalie SARRAUTE, *« disent les imbéciles »*, Paris, Gallimard, 1976.

[26] M. WITTIG, « Le Contrat social », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 61.

[27] N. SARRAUTE, *« disent les imbéciles »*, *op. cit*., p. 105.

[28] *Id.*, *L'Ère du soupçon*, *op. cit*.

[29] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 82-83.

> L'écriture de Nathalie Sarraute, le prisme sarrautien par la diversité et l'hétéroclite des matériaux qu'elle met en œuvre, recouvrent le phénomène langage dans son ensemble tel qu'une exposition logique ne peut pas l'enclore du fait des moyens qu'elle impose[30].

Non seulement elle reconnaît l'exhaustivité de l'étude sarrautienne sur le langage, mais elle avoue aussi que l'idée même qui fonde toute sa poétique et sa pensée théorique lui a été inspirée par Nathalie : c'est grâce à son amie et à son œuvre qu'elle a pu élaborer sa conception du langage comme premier contrat social. Wittig écrit qu'au début « le langage existe comme le lieu commun où on peut s'ébattre en liberté et du même coup à travers les mots, tendre à bout de bras la même licence, sans quoi il n'y aurait pas de sens[31]. » Cependant, tout d'un coup un interlocuteur survient et un deuxième contrat vient remplacer ce premier contrat : « avec l'apparition d'un interlocuteur, les pôles basculent[32]. » Comme le remarque Françoise Armengaud, en bâtissant sa théorie, Wittig s'appuie sur la poétique de Sarraute qui élabore effectivement une hypothèse similaire :

> Que le langage constitue l'ultime contrat social, Wittig reconnaît que cette idée lui a été inspirée par l'œuvre de Nathalie Sarraute, dont les romans ont pour thème exclusif l'usage du langage. Or il y a chez Sarraute une opposition entre langage premier et langage usuel. L'usage du langage tel que pratiqué quotidiennement étouffe ce langage premier dans lequel la signification déterminée ne s'est pas encore produite, celui qui appartient à tous et dont chacun peut s'emparer à son tour[33].

Malgré la similarité qui unit les théories des deux écrivaines, une différence essentielle les sépare : si l'effort de Sarraute réside dans la volonté de rendre visibles les mécanismes inconscients qui nous poussent à nous approprier le langage, en exerçant de la violence sur les autres interlocuteurs, dans nos conversations quotidiennes, Wittig, de son côté, se focalise sur les victimes par

---

[30] *Id.*, « Le Contrat social », dans *Ibid.*, p. 55.

[31] *Ibid.*, p. 61.

[32] *Ibid.*, p. 63.

[33] Françoise ARMENGAUD, « L'entreprise littéraire de Monique Wittig: une réélaboration utopiste du contrat social ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 142.

antonomase d'une telle violence : les enfants, les prostituées et ceux qu'elle nomme les sujets lesbiens. Il s'agit de tous ces êtres humains dont la voix n'est pas entendue, dans la vie comme en littérature, et qui subissent le plus la violence des discours dominants qui – comme on l'a déjà souligné – sont véhiculés par la langue, dans son utilisation quotidienne. C'est ce que Dominque Bourque affirme, en écrivant :

> While Sarraute devoted herself to making visible the violence covered over by everyday conversation, Wittig specifically attempts to make heard the voice of beings (children, feminists, prostitutes, and political lesbians) who are not allowed to speak or whose speech can only be out of step or at odds with surroundings and dominant discourse[34].

En d'autres termes, Wittig ne se focalise pas sur les « sous-conversations », traquées par son amie. Néanmoins, il s'agit pour elle du point de départ de sa propre argumentation. En effet, ces « sous-conversations » sont la démonstration que « le paradis du contrat social n'existe que dans la littérature, où les tropismes par leur violence sont à même de contrer toute réduction du *je* à un dénominateur commun[35]. » En revanche, dans la réalité, ce « paradis du contrat social » n'existe plus et le *je* est souvent réduit à un type figé, opprimé par un préjugé ou réduit au silence par un interlocuteur dominant.

Cependant, l'analyse menée par Sarraute sur les tropismes, donne l'occasion à Wittig de réfléchir sur la violence des mots. Elle prend alors en considération les « interlocutions », qu'elle définit comme « ce qui se passe entre les gens quand ils parlent[36] », en incluant donc dans cette définition les tropismes aussi. Puisqu'à son avis, « interlocution » dérive du latin *interloqui*, elle retrouve le lien entre ce mot et le verbe *interrompre* :

> C'est-à-dire *couper la parole*, ce qui ne désigne pas un acte de parole proprement dit […] [Interlocution] je l'étends à toute action liée à l'usage de la parole, aux

---

[34] Dominique BOURQUE, « Dialogic Subversion in Monique Wittig's Fiction », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 177.

[35] M. WITTIG, « Le Contrat social », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 68.

[36] *Ibid.*, p. 56.

> accidents du discours (arrêts, excès, défaut, ton, intonation) et aux effets qui s'y rattachent (tropismes, gestes)[37].

Parler c'est donc interrompre, couper la parole à autrui : il s'agit d'un acte de violence qui ne se manifeste pas seulement à travers le langage, mais aussi au moyen de tout ce qui se passe pendant une conversation. Nathalie Sarraute souligne cette violence même avec ces mots : « ce qui se passe derrière ces paroles anodines est tout à fait l'équivalent, si on veut, sur un autre plan, d'un viol, d'une très forte agression[38]. »

On a déjà souligné dans quelle mesure Nathalie Sarraute s'efforce de représenter narrativement les mouvements intérieurs qui ont lieu dans tout interlocuteur, tandis que Monique Wittig se focalise sur la voix de ceux qui ne sont pas normalement écoutés. Cependant, Dominique Bourque remarque qu'il y a une autre différence significative entre les projets littéraires des deux amies :

> Ainsi, après le dévoilement, par Nathalie Sarraute, du *lieu d'élaboration d'une parole propre* que constitue la « sous-conversation », Monique Wittig se penche, pour sa part, sur *les modes d'articulation de cette parole* dans un « contre-texte[39]. »

Avec le terme « contre-texte », Monique Wittig entend toute son œuvre[40] : il s'agit effectivement de la forme littéraire révolutionnaire qu'elle inaugure avec ses textes. À ce propos, afin de définir le « contre-texte » wittiguien, Yannick Chevalier fait appel à l'herméneutique matérielle, cette notion indiquant la « réaction du lecteur » ou la « reconnaissance de filiations textuelles du texte avec d'autres[41]. » Il souligne que :

> Dans tous les cas, se révèle la productivité heuristique de la notion, qui met

---

[37] *Idem*.

[38] Nathalie SARRAUTE, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, Paris, La Manufacture, 1987, p. 14.

[39] D. BOURQUE, *Écrire l'inter-dit*, *op. cit.*, p. 145.

[40] Voir Laurence LOUPPE, « Entretien avec Monique Wittig », *L'Art vivant*, 45, 1973-1974, p. 24.

[41] Yannick CHEVALIER, « Le contre-texte comme étai subjectif : l'exemple du j/e du *Corps lesbien* (Monique Wittig, 1973) », *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur le régime littéraire de la Lecture*, 12, 2014, p. 31.

> l'accent sur les nombreux rapports agissants à l'œuvre dans l'activité interprétative : car la relation que désigne la notion de contre-texte opère tout autant dans le rapport que le destinateur entretient avec son mandant que dans celui que l'interprète instaure entre le texte et le corpus à l'aune duquel il le rapporte[42].

En poursuivant son argumentation, Yannick Chevalier affirme que le « contre-texte » wittiguien est donc

> à entendre tout à la fois comme mise en rapport avec la « littérature déjà là » (selon la guise de la filiation irénique au.x corpus : les textes tout contre les textes) et contestation de cette même « littérature déjà là » (selon la guise de l'opposition agonistique au.x corpus : les textes contre les textes)[43].

Cette « littérature déjà là[44] » est la même que l'œuvre littéraire-machine de guerre va saper, au moyen de ses formes nouvelles, mais aussi celle qui inspire l'auteur et l'autrice dans son travail. Pour revenir à la remarque de Dominique Bourque, l'effort de Wittig réside dans la tentative de montrer comment les discours minoritaires peuvent être formulés dans un « contre-texte », tandis que Nathalie Sarraute s'applique dans l'articulation du discours personnel qui ne s'exprime qu'à travers les tropismes. Cette dissemblance qui éloigne les poétiques des deux écrivaines reflète les différentes démarches des autrices : d'une part Monique Wittig fait de son militantisme son inspiration même et rend son féminisme matérialiste explicite non seulement dans ses essais, mais aussi dans ses œuvres narratives ; d'autre part, Nathalie Sarraute dénie – ou au moins ne profère pas – les instances féministes qui sous-tendent sa poétique. Par exemple, en parlant de ses pièces radiophoniques, elle affirme de répartir les répliques des femmes et des hommes au hasard : « Je le fais presque au hasard, pour qu'il y ait un changement de voix. […] Il faut qu'il y ait des voix différentes qui se répondent. Mais ce ne sont pas des personnages que j'ai cherché à créer. En travaillant je ne les distingue

[42] *Idem*.

[43] *Ibid.*, p. 31-32.

[44] Voir M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 89.

guère les uns des autres[45]. » En faisant allusion à cette déclaration sarrautienne, Johanne Bénard affirme :

> Quoi qu'en dise l'écrivaine, cette position demeure intenable d'un point de vue féministe. Car s'il est difficile de soutenir que l'écriture puisse décrire les tropismes de « l'être humain » en se situant uniquement dans une zone neutre sans aucune référence à des comportements reliés aux sexes[46].

Explicité ou implicite, féministe ou non, le but des deux amies est similaire : il s'agit toujours de la création d'une littérature qui vise à la « contestation des conventions du discours[47]. » C'est Françoise Armengaud qui a le mérite d'avoir éclairci dans quelle mesure la poétique de Monique Wittig se rapproche de celle de Nathalie Sarraute, en démontrant comment leur art est contestataire. Peut-être son argumentation peut-elle clarifier davantage le rapport complexe de Wittig au Nouveau roman, pour ce qui concerne la question de l'engagement de l'auteur : effectivement, Armengaud distingue entre littérature engagée et littérature de contestation, en argumentant qu'il s'agit et pour Sarraute et pour Wittig d'une création artistique contestataire plutôt qu'engagée. À son avis, « l'art *engagé* se définit dans une relation à une cause extérieure, à une thèse, à un projet qu'il entend défendre, soutenir, promouvoir », tandis que « l'art contestataire a *dans ses formes* un lien interne avec l'entreprise de protestation […]. Il est contestataire *en tant qu'art*[48]. » À partir de cette distinction, Armangaud procède en soulignant les différences entre la contestation sarrautienne et celle de Monique Wittig. Selon elle, l'œuvre de Sarraute est contestataire dans la mesure où elle refuse les conventions et les contraintes du discours narratif traditionnel : la vraisemblance de l'histoire narrée, le dialogue classique et la centralité des personnages. Cependant, l'effort de Sarraute réside aussi dans la mise en évidence de la

---

[45] Gretchen Rous BESSER, « Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976 », *The French Review,* vol. 50, 2, 1976, p. 288.

[46] Johanne BENARD, « Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 33, 2003, p. 80.

[47] Voir Françoise ARMENGAUD, « La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute et chez Monique Wittig », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 19, 1, 1999, p. 35-64.

[48] *Ibid*., p. 37.

divergence entre les « deux versions du dit : la version consensuelle autorisée, selon laquelle par tel propos l'allocutaire est prié d'entendre ceci […] et la version que cet allocutaire entend réellement[49]. » En revanche, pour sa part, Wittig conteste les conventions du contrat langagier qui fond la société et pour le faire elle refuse tout d'abord les catégories sexuelles qui sont véhiculées par ce contrat langagier, au moyen de la marque du genre. Malgré les démarches différentes, Sarraute et Wittig se rapprochent ainsi paradoxalement grâce à la contestation des catégories sexuelles. En effet, Sarraute affirme qu'il faut « saper les catégories sexuelles, comme toutes les catégories psychologiques, morales et sociales convenues[50]. » À ce propos, Christine Planté écrit :

> Les interrogations renouvelées que trouve dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute la réflexion féministe concernent la possible transsubjectivité de l'écriture au-délà de la différence sexuelle, et la production d'un universel, d'une œuvre universelle, à partir d'une position subjective, sociale, linguistique, de la femme[51].

La « chère Natasha » a donc sans doute été une inspiration d'ordre féministe et politique aussi pour Wittig qui, dans tout son œuvre, a poursuivi la création d'un point de vue universel, justement à partir de sa position de femme, de lesbienne et de militante.

---

[49] *Ibid.*, p. 47.

[50] Nathalie SARRAUTE, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, *op. cit.*, p. 140.

[51] Christine PLANTÉ, « Le soupçon du genre », dans Nieves IBRAS et Ma Angeles MILAN (dir.), *La Conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelone, Icaria Antracyt, 1997, p. 86.

III. Pourquoi ne lit-on pas Monique Wittig ?

Il faut l'admettre : la spécificité de l'écriture de Monique Wittig peut amener la lectrice et le lecteur à abandonner la lecture de ses œuvres, de guerre lasse. Effectivement, son style ne met pas à l'aise celle ou celui qui lit : au fil des pages wittiguiennes on rencontre des procédés littéraires dérangeants, comme la prétérition, la citation cachée et l'ironie. En plus, l'écrivaine s'efforce de démocratiser le point de vue narrant, de l'universaliser, à travers une utilisation particulière des pronoms personnels. Il faut souligner enfin la création de la part de Wittig d'un intertexte commun à tous ses écrits fictionnels : une sorte de texte dans les textes, où elle peut exprimer ses opinions, en devenant presque un personnage de ses propres histoires. Dans ce chapitre, chaque procédé auquel on vient de faire allusion sera analysé, afin de démontrer dans quelle mesure Monique Wittig non seulement est consciente de l'illisibilité présumée de son écriture, mais elle la recherche aussi.

Plusieurs critiques ont exprimé la crainte d'un échec des livres wittiguiens, lors de leur sortie pour le public. Par exemple, on a affirmé que le style littéraire de Wittig et ses choix linguistiques minutieusement soignés rendent quelquefois la lecture lourde et complexe. En outre, celle ou celui qui ne peut pas lire les œuvres littéraires wittiguiennes en français, ne peut pas non plus être sûr de la qualité de leur traduction dans un autre idiome : Wittig exploite au maximum les possibilités que la langue française lui offre, en la poussant à ses limites avec la création de néologismes et en soumettant les mots au processus de « brutification[1]. » Par

[1] Pour ce qui concerne les termes « brut » et « brutification », Monique Wittig avoue d'avoir été inspirée par Sarraute, Mallarmé et Barthes. L'effort de l'autrice vise à faire retour à un état brut de la langue, afin de la priver de toute signification socialement déjà évidente. Un tel travail sur les mots peut mettre en évidence ce que Wittig appelle le « cela va de soi », implicite dans tout discours : la langue véhicule des catégories philosophiques et des structures de pensée qui nous influencent sournoisement. Voir M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 96-97 : « Avant donc qu'on en soit même au point où parle Sarraute, rappelant Mallarmé, où il y a langage brut et langage essentiel, il faut faire sur le langage une opération de réduction qui les ramène "au degré zéro", qui les dépouille de son sens conventionnel afin de le transformer en un matériau neutre, brut. »

conséquent, la translation des ouvrages wittiguiens risque de modifier complètement le message qu'ils contiennent. Bref, comme le remarque Chloé Jacquesson, dans les écrits de l'autrice on retrouve : « Malaise, étrangeté, polysémie, résistance à l'interprétation – autant de phénomènes dont l'illisibilité pourrait être considérée comme le cas-limite. À bien des égards, l'œuvre de Wittig joue avec la frontière mouvante du lisible[2]. »

Cependant, il faudrait peut-être s'interroger aussi sur les conséquences d'une telle illisibilité : est-ce que l'autrice souhaite gêner les lecteurs ? Et encore, est-ce que la difficulté à lire nous amène à réfléchir[3] ? En effet, on verra que Wittig semble empêcher délibérément la lectrice et le lecteur de s'identifier aux personnages des histoires narrées, en les poussant en même temps à questionner leur propre identité. Cela est possible surtout grâce à la centralité de la corporalité dans les textes de l'autrice : les corps wittiguiens sont cruellement réels et anatomiques, déchirés en morceaux, sujets à métamorphoses. Dit autrement, la normalité de ces corps est tellement amplifiée qu'ils se trouvent à la limite du réel, en perturbant la routine de la lecture et en suscitant des questionnements sur notre corporéité même. Il s'agit de corps illisibles, sans référent assuré, de corps incommodes, presque intolérables. Celle ou celui qui s'apprête à lire l'œuvre wittiguienne doit donc faire face non seulement à une révolution du langage, mais aussi à une révolution corporelle. D'ailleurs, Wittig essaie de lancer un avertissement aux lecteurs, quand, au début de son *Corps lesbien*, elle écrit :

> Dans cette géhenne dorée adorée noire fais tes adieux m/a très belle m/a très forte m/a très indomptable m/a très savante m/a très féroce m/a très douce m/a plus aimée,

---

[2] Chloé JACQUESSON, « "Sautant en mille morceaux sans pouvoir m/e disjoindre complètement" : sur quelques effets d'illisibilité dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig », *Fabula-LhT*, 16, 2016, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.fabula.org/lht/16/jacquesson.html [visité le 12 janvier 2016.]

[3] À ce propos, il est intéressant d'appuyer notre analyse sur l'étude du formaliste russe Chklovski. À son avis, les difficultés posées par la compréhension d'un texte peuvent effectivement relever d'une mise en forme de la « représentation insolite », ouvrant un nouveau point de vue, révélant à la lectrice et au lecteur des sens qu'ils n'avaient pas aperçus. Voir, Viktor CHKLOVSKI, « L'Art comme procédé », dans *Sur la théorie de la prose*, traduit par Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 9-28.

> à ce qu'elles nomment l'affection la tendresse ou le gracieux abandon. Ce qui a cours ici, pas une ne l'ignore, n'a pas de nom pour l'heure[4].

Ce chapitre va être ainsi l'occasion pour sonder brièvement les raisons d'une certaine méfiance envers Monique Wittig de la part d'autres féministes et philosophes contemporaines. On verra dans quelle mesure le lien entre littérature et politique – et entre littérature et théorie de la sexualité –, tout comme le recours à l'utopie et à la violence, sont à la base du refus de l'œuvre wittiguienne. Cette méfiance est due aussi aux lectures et interprétations contestables qui ont été faites au fil des années. En particulier, l'analyse de Judith Butler a suscité de nombreuses critiques et on essaiera donc de faire le point sur la question butlerienne, tout en sondant aussi le rapport qui liait la philosophe et l'écrivaine.

Finalement, le chapitre se terminera par une brève mise à jour de la réception de Wittig en Europe et dans le monde anglo-saxon, à partir du dixième anniversaire de la mort de l'autrice, en 2013. Ensuite, au lieu de chercher une réponse à la question qui donne le titre au troisième chapitre de notre travail, c'est-à-dire « Pourquoi ne lit-on pas Monique Wittig ? », on s'interrogera sur une question différente : « pourquoi lire Monique Wittig aujourd'hui ? » La réponse réside sans doute encore une fois dans la centralité de cette corporalité gênante qui caractérise les textes wittiguiens.

3.1 Corps illisibles

En 1964, François Nourissier prévoyait l'échec en termes de lisibilité du premier roman wittiguien : « "On" couronnera peut-être bientôt *L'Opoponax* […] mais on le lira peu, car je crains bien que sa lecture n'apparaisse difficile aux esprits curieux, et fastidieusement inutile aux esprits légers[5]. » Toujours à propos de *L'Opoponax*, Anne Germain remarquait : « Ce livre reste difficile à lire, alors qu'il devrait être par son essence même accessible à beaucoup[6]. » Les exemples se

[4] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 7.

[5] François NOURISSIER, « *L'Opoponax*, roman de Monique Wittig, lu par François Nourissier », *Nouvelles littéraires*, 12 novembre 1964.

[6] A. GERMAIN, « Une femme comme tout le monde. Le Médicis à Monique Wittig », *Nouvelles*

multiplient, car la lecture de l'œuvre de Monique Wittig peut vraiment se révéler pénible.

Tout d'abord, il faut évidemment se procurer ses livres et il s'agit déjà d'une tâche parfois laborieuse : malgré l'ample diffusion de ses premiers romans, plusieurs textes wittiguiens demeurent inédits ou difficiles à repérer. Par exemple, sa pièce *Voyage sans fin* n'a été publiée qu'en tant que supplément de la revue *Vlasta*, en 1985. Aujourd'hui, le numéro qui la contient est presque introuvable. En plus, dans les courtes biographies de l'écrivaine qu'on peut lire dans les volumes qui lui ont été consacrés, quatre pièces de théâtre radiophonique sont toujours citées : la première, *L'Amant vert*, selon quelqu'un[7] a été créé en 1969 et, selon quelqu'un d'autre[8], en 1967, mais, en tout cas, elle demeure introuvable, dans sa version audio aussi. En revanche, à l'Inathèque de la Bibliothèque nationale de France, on peut écouter *Le Grand-Cric-Jules* et *Récréation*, les deux pièces que Monique Wittig a réalisées en 1972 pour Radio Stuttgart, mais leurs textes n'ont été jamais rendus publics. *Dialogue pour les deux frères et la sœur*, une pièce toujours écrite en 1972 pour Radio Stuttgart, n'est pareillement pas trouvable.

Lorsqu'on a réussi à entrer en possession des œuvres wittiguiennes, la lecture continue d'être assez complexe. En effet, la difficulté à lire Monique Wittig réside aussi dans l'usage particulier qu'elle fait du langage : sa façon de choisir ses mots, de les travailler en les « brutifiant », l'invention de néologismes et le rôle décisif accordé aux pronoms personnels rendent quelquefois son écriture peu directe. Peut-être est-ce pour cette raison aussi que son œuvre littéraire a eu du mal à franchir la frontière française, malgré le grand nombre de traductions existantes. Effectivement, si on ne peut pas la lire en langue française, la tâche devient encore plus pénible car l'écriture wittiguienne est tellement soignée et recherchée que sa

---

littéraires, art. cité.

[7] Voir, par exemple, Christiane MAKWARD et Madeleine COTTENET-HAGE, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala Editions, 1996, p. 628.

[8] Voir, par exemple, la bibliographie sur le site en ligne consacré à Monique Wittig : http://www.moniquewittig.com.

spécificité ne peut pas être reproduite aisément dans une autre langue. Les choix linguistiques de Wittig sont étroitement liés au contenu de ses textes et ils manifestent l'intention de l'autrice au point que les exigences grammaticales ou lexicales d'une autre langue peuvent modifier profondément le message contenu dans ses œuvres. Par exemple, on l'a déjà souligné, le protagoniste de *Les Guérillères* n'est que le pronom « elles » dont la traduction devient difficile dans plusieurs idiomes. Cependant, le travail de translation de cet ouvrage dans une autre langue pose un problème dès son titre : il s'agit d'un néologisme basé sur le mélange des mots « guerrières » et « guérilla. » Gabriele Meixner, qui s'est occupée de la version allemande du texte wittiguien, raconte comment elle a exposé ses soucis à l'autrice :

> Je n'ai rencontré Monique qu'une seule fois : c'était en 1979 à Paris, pour parler avec elle de questions liées à la traduction des *Guérillères*. […] Monique avait la préoccupation constante de parvenir à une bonne traduction. Elle ne voulait pas que nous utilisions le terme « les femmes » pour *elles*. […] Lorsque j'ai dit à Monique qu'il n'était guère possible de transcrire son néologisme en allemand, elle a répondu simplement : « Il faut le faire[9]. »

L'intransigeance et la résolution de Wittig sont bien motivées : l'utilisation des pronoms est l'un des fondements de sa poétique et de son projet littéraire et politique, tout comme la création de néologismes. À ce propos, Gabriele Meixner argue : « L'emploi homogène des pronoms caractérise les œuvres de Wittig. Elle pousse les possibilités linguistiques jusqu'à leur limite d'une manière jamais exploitée jusqu'alors et révolutionne par là le contenu[10]. » On ne s'étonnera donc pas de découvrir le désappointement de Wittig à l'égard de la traduction anglaise[11] des *Guérillères* qui met en scène l'histoire des *women*, au lieu de la guerre d'*elles*.

Cependant, la lecture des œuvres wittiguiennes peut être considérée lourde à cause aussi de l'utilisation du féminin. En effet, l'écrivaine tend à "féminiser" les mots, afin d'universaliser la marque du genre féminin et, en conséquence, le point

[9] Gabriele MEIXNER, « Monique Wittig ou l'utopie de la liberté », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 158.

[10] *Ibid.*, p. 159.

[11] Monique WITTIG, *Les Guérillères*, traduit par David Le Vay, Boston, Beacon Press, 1971.

de vue des sujets féminins, ou mieux, des sujets lesbiens. Elle ne se contente pas d'utiliser les pronoms féminins dans *Les Guérillères*, mais les personnages aussi, qui sont parfois tirés de la mythologie, deviennent féminins. C'est le même cas du *Corps lesbien*, où l'on rencontre à plusieurs reprises déesses et héroïnes comme « Ulyssea », « Achillea », « Patroclea » et même « Christa[12]. » Pareillement, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Wittig énumère un grand nombre de divinités, toujours au féminin. Par exemple, le dieu Phorcis devient l'amante de Choéré :

> PHORCIS ET CHOERE
>
> Deux amantes célèbres qui, dit-on, avaient l'habitude de se rencontrer sous la forme de deux truies blanches. Elles se ressemblaient tant qu'on ne sait pas laquelle a mérité le surnom de Marpessa la Voleuse. C'est pourquoi l'une et l'autre son indifféremment appelées ainsi[13].

Certes, le recours fréquent à la mythologie, l'allusion à déesses et héroïnes nommées toujours avec leurs noms difficiles à prononcer puisque transformés au féminin et l'atmosphère chronologiquement et géographiquement lointaine que Monique Wittig crée dans ses œuvres ne favorisent pas une lecture aisée. La lectrice et le lecteur doivent se jeter dans un monde archaïque qui ne peut que les dépayser. Le bouleversement s'intensifie quand les plans temporels s'enchevêtrent et certains éléments de l'histoire narrée deviennent ainsi anachroniques ou très irréalistes. À titre d'exemple, il suffira de rappeler brièvement que, bien que l'histoire des « guérillères » semble être située dans un temps et un espace très anciens, plusieurs détails nous ramènent à une époque plus contemporaine. Ainsi, « elles » vivent dans des kiosques, marchent nues dans la vaste végétation qui les entoure, se nourrissent des fruits qu'elles cueillent des arbres et leur société s'organise par rôles : on peut y trouver les « chasseuses[14] », les « porteuses des parfums[15] » et même les « porteuses de fables[16]. » Cependant,

---

[12] *Id.*, *Le Corps lesbien*, *op. cit.*, p. 16 et p. 30.

[13] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit.*, p. 57.

[14] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 14.

[15] *Ibid.*, p. 84.

en tournant la page, on découvre qu'« elles » utilisent une drôle de machine, tout à fait technologique :

> Il existe une machine à enregistrer les écarts. Elle est posée sur un socle d'agate. C'est un parallélépipède de peu de hauteur, au centre d'une prairie […]. Les calculs qui s'opèrent dans la machine sont à tout moment signalés par des cliquetis des déclics des sons aigus des timbres tintinnabulants, des espèces de bruits comparables à ceux d'une caisse enregistreuse. Il y a des lumières qui s'éteignent et qui s'allument suivant des intervalles de temps irréguliers[17].

Plutôt que d'un passé archaïque, il s'agit donc sans doute d'un avenir utopique, où l'humanité a fait retour à un état brut et s'est affranchie des conventions de la société contemporaine. On pourrait ainsi affirmer que Monique Wittig réserve le même traitement aux mots et à l'Histoire de l'humanité, en démontrant encore une fois sa confiance en un pouvoir transformateur que la langue peut exercer sur la réalité : en « brutifiant » le langage, on peut amener le réel aussi à un état qui précède les conventions et les contraintes de notre société actuelle. Le résultat d'un tel travail sur la langue ne peut qu'être déstabilisant pour les lecteurs : il s'agit encore une fois d'un élément d'illisibilité.

Cependant, le dépaysement de la lectrice et du lecteur s'intensifie aussi quand ils s'aperçoivent du grand nombre de citations non explicitées qui traversent les œuvres wittiguiennes. Celle ou celui qui décide de retracer toutes les allusions qui peuplent les textes de Wittig entreprend une quête presque impossible, en prenant le risque de rendre la lecture encore plus complexe. Effectivement, dans *L'Opoponax*, si on s'aperçoit facilement que la protagoniste cite Giacomo Leopardi en italien[18] ou Tibulle en latin[19], en revanche, il n'est sans doute pas pareillement aisé de reconnaître l'allusion à Louise Labé quand la petite fille écrit

---

[16] *Ibid.*, p. 58.

[17] *Ibid.*, p. 32-34.

[18] M.WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 196. Les vers cités sont les suivants : « E tu, lenta ginestra,/ che di selve odorate/ queste campagne adorni. » (Giacomo LEOPARDI, *Canti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1860, p. 114.)

[19] *Ibid.*, p. 216. Le vers cité est le suivant : « Lento me torquet amore. » (TIBULLO, *Le Elegie,* Milano, Mondadori, 1993, p. 81.)

dans la terre, au moyen d'un bout de bois : « plaisant repos plein de tranquillité continuez toutes les nuits mon songe[20]. » Les exemples de la même sorte se multiplient au fil des pages du premier roman de l'écrivaine. La lectrice et le lecteur seront encore plus frustrés lorsqu'ils liront la bibliographie qui se trouve à la fin du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* : parmi les textes qui y sont énumérés, on trouve en effet, « Brontë Emily, *Poèmes*, Grande-Bretagne, âge de la vapeur[21] », ou encore « Fausta, *la Nuit de Walpurgis*, Germanie, âge de fer[22]. » Ici, les noms d'écrivaines célèbres se mélangent à ceux d'auteurs inventés et les références ne sont jamais complètes ni précises, mais plutôt elles suivent la subdivision temporelle crée par Wittig et Zeig dans leur œuvre, où les périodes de l'histoire de l'humanité prennent les noms d'âge d'or, âge d'argent, âge de bronze, âge de fer, âge de la pierre douce, âge de la vapeur, âge du béton, âge de l'acier rapide et âge de gloire[23].

L'illisibilité présumée de l'œuvre wittiguienne est donc étroitement liée à sa forme et à son contenu qui reflète le véritable but de ses œuvres, c'est-à-dire la contestation des conventions littéraires et sociales. Une telle contestation peut se manifester d'une façon bouleversante, en devenant donc une raison pour ne pas lire Monique Wittig. Cela premièrement parce qu'un art contestataire doit utiliser un langage en quelque sorte révolutionnaire, afin, d'une part, de souligner les conventions à refuser et, d'autre part, de proposer un imaginaire nouveau. Dans le cas de Wittig, elle se rapproche des autres féministes de son époque, en particulier aux féministes matérialistes, qui luttent contre ce qu'elles nomment « sexolecte » ou « androlecte. » L'un des buts de Wittig est alors celui de faire émerger, en le dénonçant, ce langage machiste et patriarcal, tout en présentant des alternatives à une telle langue. Le résultat est évidemment difficile à lire, car on n'est pas

[20] *Ibid.*, p. 201. Les vers cités sont tirés de : Louise LABÉ, *Œuvres*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1875, p. 117.

[21] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 221.

[22] *Ibid.*, p. 222.

[23] Dans leur œuvre, Wittig et Zeig réécrivent l'histoire de l'humanité, en inventant aussi sa subdivision. Le futur utopique dans lequel se place le présent de la narration est l'âge d'or, c'est-à-dire une époque de paix où les amantes ont atteint leur évolution la plus complète, en vivant en harmonie avec la nature.

accoutumé à faire face à un langage pareil. À ce propos, Michèle Causse écrit :

> En effet, l'écrivain qui entreprend d'invalider l'androlecte bute contre de telles murailles, se livre à de telles contorsions pour faire sortir de cette langue celle (et celui) qui n'est plus objet ni objectivante, qu'elle peut apparaître illisible voire élitiste et, évidemment, outrancière. Sa tâche en effet la dépasse[24].

Le procédé wittiguien de contestation de l'« androlecte » se manifeste tout d'abord à travers la violence de ses textes qui sont des véritables chevaux de Troie. Peut-être, la raison principale de l'illisibilité de l'œuvre de Wittig réside alors justement dans la volonté de l'autrice de bouleverser, gêner, importuner la lectrice et le lecteur. Une telle volonté fait donc partie du projet contestataire de Wittig qui crée délibérément des textes dont la lecture exige un effort intellectuel élevé. Elle opère en quelque sorte une violence sur le langage qu'elle utilise, en le forçant afin de faire émerger ce qu'elle appelle le « cela-va-de-soi » ou le « déjà-là » de la langue. À son avis, tout écrivain doit faire face aux formes conventionnelles qu'on utilise souvent, bien qu'on ne s'aperçoive pas de leur valeur sociale :

> Ce que j'appelle le premier mouvement du travail littéraire donc, le regard critique sur le déjà-là des formes qui comporte en même temps une approche pragmatique caractérise (comme pour les critiques qui travaillent dans l'après) leur relation au langage travaillé, à la littérature[25].

Ici la poétique de notre autrice se rapproche encore une fois de celle de Sarraute : effectivement, ce « déjà-là des formes » comprend évidemment les lieux communs aussi, que chaque interlocuteur utilise quotidiennement. Une telle utilisation peut agir de façon violente sur la réalité et sur les autres personnes : « Tout acteur social se sert de cette arme des lieux communs quelle que soit leur structure, c'est la forme dégradée de la réciprocité qui a fondé le contrat d'échange[26]. » Cependant, les discours dominants, contre lesquels Wittig a

---

[24] Michèle CAUSSE, « Une politique textuelle inédite : l'alphalecte », dans N. CHETCUTI et C. MICHARD (dir.), *Lesbianisme et féminisme*, *op. cit*., p. 124.

[25] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 89.

[26] *Id.*, « Le Contrat social », dans *Ibid.*, p. 69-70. À remarquer qu'une telle conception de la

longtemps lutté, sont pareillement des « cela-va-de-soi », auxquels on ne donne pas souvent de l'attention.

Un des procédés mis en œuvre par Wittig dans ses textes est donc la prétérition, dont l'usage a été inspiré à l'écrivaine par Alain Robbe-Grillet. Dans *Les Guérillères*, on peut trouver des nombreux exemples de prétérition en tant que moyen de contestation et dévoilement du « déjà-là » du langage. Ici, Wittig "ne fait pas dire" à « elles » ce qui, en revanche, *est dit* dans notre société : il s'agit de ce qui est rarement mis en question, ce qui est véhiculé par les discours dominants de la médicine, de la psychologie ou de la philosophie. Ainsi, Wittig dit – en ne le disant pas – ce que son œuvre conteste et refuse. Par exemple :

> Elles ne disent pas que les vulves dans leurs formes elliptiques sont à comparer aux soleils, aux planètes, aux galaxies innombrables. Elles ne disent pas que les mouvements giratoires sont comme les vulves. Elles ne disent pas que les vulves sont des formes premières qui comme telles décrivent le monde dans tout son espace, dans tout son mouvement. Elles ne créent pas dans leurs discours des figures conventionnelles à partir de ces symboles[27].

La prétérition cache un autre procédé utilisé par Wittig pour déranger la lectrice et le lecteur : il s'agit du dialogisme. Grâce à l'étude de l'œuvre de Dostoïevski menée par Bakthine[28], on sait qu'un texte est dialogique lorsque les mots cités rendent évidentes deux perspectives différentes. En d'autres termes, le dialogisme se manifeste à chaque fois qu'un personnage prononce un discours qu'on ressent comme dissonant par rapport au personnage même. Dominique Bourque souligne que le choix des pronoms dans les œuvres wittiguiennes permet la création de discours polyphoniques qui – comme dans le cas de la prétérition – d'une part, explicitent le point de vue de l'autrice et son but, et d'autre part, consentent que les discours refusés soient néanmoins formulés :

> Monique Wittig exploite cette souplesse référentielle au maximum en l'associant

---

communication comme échange de lieux communs rapproche la pensée de Monique Wittig à celle de Nathalie Sarraute.

[27] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 86.

[28] M. BAKTHINE, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit*.

> non pas à un seul protagoniste ou ensemble de protagonistes – comme par exemple Catherine Legrand et les enfants, une seule ou plusieurs guérillères –, mais à des personnages ou groupes de personnages potentiellement conflictuels et variant sans cesse[29].

Ainsi, par exemple, on écoute la voix des enfants et celle de l'enseignante et on comprend clairement les divergences entre les deux, mais on perçoit aussi le but ironique de l'écrivaine lorsqu'elle écrit :

> On demande à ma sœur, où il est son mari. Elle dit là-haut avec le doigt vers le haut. On regarde le ciel. On ne voit rien. On dit à ma sœur, on ne le voit pas ton mari. Ma sœur ne veut pas répondre. Quand on insiste elle dit que ça ne l'étonne pas vraiment. Il y a trop de nuages. Il est assis derrière sur un fauteuil. Peut-être qu'il rentre quand même à midi avec le journal. On dit à ma sœur, il revient quand, il ne revient pas, mais quand, jamais, alors il est mort, non il n'est pas mort, et où c'est qu'on met les gens qui sont morts, dans un trou, mais il vont au ciel[30] ?

Ici, le dialogisme est d'autant plus dérangeant pour la lectrice et le lecteur car Wittig n'utilise que des virgules entre les lignes du dialogue : ni tirets ni guillemets ne signalent le début et la fin des phrases et les voix pourraient être confondues. Les lecteurs doivent donc s'efforcer premièrement pour reconstituer dans l'esprit la forme du dialogue et ensuite pour comprendre le sens d'un tel passage dans le roman : les enfants entrent en collision avec le monde des adultes, leur hypocrisie, leur façon de répéter et véhiculer les discours dominants de la culture occidentale, parmi lesquels, notamment, la religion[31]. En commentant ce même passage de *L'Opoponax*, Bourque affirme :

> Si l'éclatement de la frontière entre les mots qui citent et les mots cités oblige le lecteur à redoubler d'attention pour bien saisir qui dit quoi, il crée en revanche un

---

[29] Dominique BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogique chez Monique Wittig », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 115.

[30] M.WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 13-14.

[31] Il est aussi intéressant de noter l'existance d'une ligne de pensée qui théorise la "domination adulte", en unissant Monique Wittig, Rochefort, Delphy et, plus récemment, Bonnardel (Voir, Yves BONNARDEL, *La Domination adulte. L'oppression des mineurs*, Paris, Myriadis, 2015.)

> texte où les propos de l'instance narrative et des protagonistes peuvent se croiser beaucoup plus librement. Autrement dit, la disparition de cette frontière favorise une plus grande démocratisation de l'espace textuel, l'émergence d'un espace de jeu et de dialogue[32].

Cette démocratisation ne se limite pas au niveau des personnages de l'histoire narrée, mais inclut les lecteurs et l'autrice aussi. Claire Michard écrit, à ce propos :

> Wittig, sujet énonciateur minoritaire, prend en charge son point de vue particulier, le lesbianisme matérialiste, en se construisant discursivement comme sujet parlant à part entière, non divisé par le genre, et, par vagues successives, étend cette qualité de sujet aux féministes, aux femmes, aux hommes homosexuels, aux opprimés en général, c'est-à-dire à la plus grande partie de l'humanité, celle qui est maintenue matériellement et symboliquement dans un statut de sous-humain[33].

Par exemple, dans *Virgile, non*, Wittig renonce à son statut privilégié d'autrice et "entre" dans la narration en tant que personnage. On l'a vu, le personnage principal de cette sorte de réécriture de la *Divine comédie* de Dante n'est qu'une « Wittig » entre guillemets, mais qui ressemble tout à fait à l'écrivaine. En effet, ses opinions coïncident avec les idées exprimées par l'autrice au fil de ses écrits théoriques. Dans *Virgile, non*, à travers les paysages infernaux et paradisiaques décrits, « Wittig » achève un véritable voyage d'apprentissage et se trompe souvent, en dévoilant sa vulnérabilité : elle est naïve, elle appartient à une minorité, elle est lesbienne et elle n'est pas acceptée à cause de son orientation sexuelle. Dit autrement, elle est une anti-héroïne, toujours moquée et réprimandée par son guide Manastabal. Bien qu'un tel procédé favorise l'identification entre lectrice et autrice, Bourque précise que :

---

[32] D. BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogique chez Monique Wittig », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit.*, p. 114.

[33] Claire MICHARD, « Assaut du discours straight et universalisation du point de vue minoritaire dans les essais de Monique Wittig », *Genre, sexualité & société*, 1, 2009, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://gss.revues.org/711 [visité le 23 février 2016.]

> La représentation d'un rapport dialogique entre un personnage d'auteur et des protagonistes transgresse l'« autorité » que confère d'emblée aux écrivains le système de pouvoir qui diffuse leurs mots. Ce type de représentation relativise leurs propos pour laisser le lecteur seul maître de son jugement[34].

Wittig peut ainsi créer une sorte d'intertexte commun à chacun de ses ouvrages, qui explicite son point de vue et ses buts politiques : il s'agit d'un intertexte qui s'inscrit dans les livres wittiguiens au moyen de procédés comme la citation, la prétérition, le dialogisme, l'ironie et la réécriture parodique. On pourrait alors entrevoir une proximité entre la poétique de Wittig et la production littéraire postmoderne qui se sert souvent d'allusions, citations et références qui suscitent chez la lectrice et le lecteur la sensation d'un décalage ironique[35]. À ce propos, Linda Hutcheon écrit : « Through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference[36]. » L'ironie même qui émerge de l'intertexte wittiguien peut devenir de difficile compréhension et constituer une raison d'illisibilité de son œuvre.

Il faut remarquer encore une fois que tous ces procédés exigent l'effort actif des lecteurs. On l'a dit : Wittig semble vouloir bouleverser sa lectrice et son lecteur, par exemple, en ne l'aidant pas à s'identifier avec les personnages de l'histoire. Comme le remarque Natacha Chetcuti, afin de proposer aux lecteurs non pas une identification, mais bien au contraire une « transfiguration », proche de l'aliénation, Wittig opère une « rupture identificatoire », tout en mettant en scène des corps très charnels, réels et anatomiques :

> Wittig ne propose pas une opération d'identification mais une transfiguration, seule condition selon elle pour reconsidérer les rapports de pouvoir et s'attaquer à l'ordre hétérosexuel. […] Cette rupture identificatoire, ce mouvement transfiguratif,

---

[34] D. BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogique chez Monique Wittig », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit.*, p. 134.

[35] Voir, Andrea BERNARDELLI, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000, p. 24.

[36] Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1990, p. 93.

s'illustre dans la description d'un corps de chair, à vif et non métaphorisé[37].

Pour sa part, Erika Ostrovsky a identifié avec clarté la spécificité de l'œuvre wittiguienne : à son avis, les textes de Wittig ne sont pas seulement une tentative de réappropriation et dépassement du canon littéraire, mais « her major accomplishment consists of an action far more subtle yet also more demanding. Transformation, transmutation, and transfiguration all indicate various degree of change and an ascending order of magnitude[38]. » Ostrovsky remarque ensuite qu'une telle opération de transfiguration a une portée plus forte, lorsqu'il s'agit de la marque de genre : « It is probably the most striking and significant when it comes to a transformation of gender and genre paradigms[39]. »

En effet, ce qui caractérise de façon gênante les livres wittiguiens est sans doute l'ambiguïté due à la marque du genre, qui chez l'autrice est souvent féminine. Malgré cet usage du féminin, on ne peut pas affirmer avec certitude que les personnages de Wittig soient des femmes au sens traditionnel. Il s'agit plutôt de sujets lesbiens, c'est-à-dire d'êtres humains qui refusent les catégories conventionnelles, l'hétérosexualité obligatoire et la dynamique dominant/dominé. Ce sont donc des individus qui s'efforcent d'échapper au régime patriarcal et, pour cette raison, leur *performance* de genre n'est pas traditionnelle : elles ne jouent pas le rôle de la "Femme." Certes, Wittig ne souhaitait pas créer des personnages à l'identité de genre fluide : il faut souligner que l'écrivaine ne fait pas de distinction précise entre les termes "sexe" et "genre." Si elle parle de genre elle ne le fait qu'en faisant allusion à la question linguistique : en effet, comme le remarque Françoise Armengaud, « le genre ne perd jamais chez Wittig son sens linguistique premier. Il constitue la marque linguistique de l'opposition politique entre les sexes et de l'oppression matérielle des femmes[40]. » Elle peuple ses

---

[37] Natacha CHETCUTI, « Monique Wittig et Judith Butler : du *Corps lesbien* au phallus lesbien», dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit*., p. 54.

[38] Erika OSTROVSKY, « Transformation of Gender and Genre Paradigms in the Fiction of Monique Wittig », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 115.

[39] *Ibid.*, p. 115-116.

[40] Françoise ARMENGAUD, « L'entreprise littéraire de Monique Wittig : une réélaboration

œuvres d'individus qui, en ne jouant pas le rôle traditionnel de femme, deviennent ambivalents et poussent celle ou celui qui lit à remettre en question sa propre identité. En effet, on pourrait affirmer que la lecture d'un texte littéraire est, dans une certaine mesure, toujours "genrée"[41] : la lectrice et le lecteur ne peuvent pas faire abstraction de leur propre identité de genre en lisant les mésaventures d'un personnage qui est, à son tour, presque toujours bien identifié par rapport à son genre. En outre, quand on lit, on connaît toujours le sexe de celle ou celui qui écrit. Le lien entre identité de genre et littérature est étroit : d'une part, si le genre est une *performance*[42] ou une « fiction régulatrice[43] », la littérature est alors parmi les lieux les plus appropriés pour une mise en scène de l'identité. D'autre part, dans notre société, le genre procède par un mécanisme identificatoire pareil à celui qui permet aux lecteurs de se reconnaître dans les personnages d'un roman : on sait appartenir à un genre ou à l'autre parce qu'on s'identifie à un certain nombre de caractéristiques propres à ce genre et "jouées" quotidiennement par ceux qui nous entourent. Toutefois, il arrive souvent que le protagoniste appartienne au sexe opposé par rapport au lecteur. Donc, afin de se reconnaître dans les héros de l'histoire narrée, la lectrice et le lecteur sont obligés de masculiniser ou féminiser leur regard[44]. Cet effort provoque une prise de distance et nous pousse à réfléchir à la mise en scène des genres dans le monde raconté. La littérature menace alors toujours d'effacer ce que Genette appelle la « frontière

---

utopiste du contrat social ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 145-146.

[41] À propos de l'utilisation de la notion "genre" dans l'étude littéraire, voir Nadia SETTI, « Le Genre : une catégorie utile pour étudier la littérature ? », dans Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG, Florence MARIE et Nadine LAPORTE (dir.), *Le Genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Vienne, Peter Lang, 2016, p. 185-197.

[42] Voir Judith BUTLER, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

[43] Voir Rosi BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2011.

[44] Voir Isabelle BOOF-VERMESSE, « *Masquereading* : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », dans Guyonne LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 185-196.

mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte[45]. » Ainsi, se trouver face à un personnage dont l'identité de genre n'est pas clairement catégorisable, peut causer chez les lecteurs une mise en question de leur propre identité de genre.

Dans le cas de Monique Wittig, l'utilisation du féminin en tant que marque de genre universelle gêne celle ou celui qui lit, en l'obligeant à réfléchir sur des questions qui lui semblent normalement évidentes : par exemple, la division des sujets à partir de leur sexe et l'élection du masculin comme genre représentant l'humanité entière. À propos des *Guérillères*, l'écrivaine précise :

> Mon but a été de faire que le *elles* arrive comme un choc pour le lecteur […]. Le lecteur entre dans un livre et se trouve confronté avec un *elles* qui n'est pas familier, pas ordinaire et qui est nouveau et héroïque. En tout cas, c'est ce qui m'a guidée et l'espoir que ce *elles* pourrait situer le lecteur dans un espace au-delà des catégories de sexe pour la durée du livre[46].

Le but de Wittig est donc évident : elle souhaite que la lectrice et le lecteur ne soient pas à l'aise, qu'ils peinent à s'identifier, mais aussi qu'ils puissent découvrir « un espace au-delà des catégories de sexe. » L'autrice met donc en œuvre plusieurs procédés littéraires afin de créer cet espace non-genré. L'utilisation du féminin en tant que marque de genre universelle est évidemment l'un de ces procédés : le féminin dans ce cas-là ne se réfère pas uniquement à un groupe de femmes, mais en remplaçant le rôle du masculin dans la langue française, il peut définir l'humanité entière. Celle et celui qui lisent restent donc dans le doute : à cause du contenu du livre, on pourrait penser qu'il ne s'agit que d'un roman qui narre l'histoire d'une communauté de femmes, d'autant plus que, à la fin, « elles » se battent contre « ils. » Ce n'est qu'après une lecture méticuleuse qu'on comprend clairement que les pronoms sont ici utilisés de façon complètement différente et qu'il s'agit de deux groupes d'individus qui se trouvent dans un au-delà de sexes, le seul lieu où la révolution devient possible.

---

[45] Gérard GENETTE, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 245.

[46] M. WITTIG, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 133.

En effet, la division en classe "hommes" et classe "femmes" caractérise le régime hétérosexuel dans lequel on vit. Cette division entraîne une hiérarchisation des sexes où une classe soumet et opprime l'autre. Dans le langage, une telle hiérarchisation se répand justement à travers la marque du genre, le masculin s'imposant comme le genre universel et dominant ainsi le féminin. Wittig ne propose donc pas de féminiser le langage systématiquement, car toute tentative de marquer la différence sexuelle dans la langue permet au masculin de garder son statut universel. L'écrivaine suggère alors d'abolir toute catégorie, la dualité ne consentant jamais l'égalité. À son avis, il faut donc supprimer la marque du genre afin de permettre le début d'une révolution qui aurait comme résultat la fin de toute injustice, les êtres humains n'étant plus répertoriés iniquement :

> La solution finale est bien évidemment de supprimer le genre (en tant que catégorie de sexe) de la langue, une fois pour toutes, décision qui demande un consensus et qui demande forcément un changement de forme. […] C'est une transformation qui changera la langue et ses catégories philosophiques. Pratiquement, elle aurait un impact encore plus grand que le fait de cesser de répertorier les êtres humains par sexe dans le statut civil et elle toucherait à toutes les dimensions de l'expression humaine[47].

Donc, grâce à la possibilité qu'il offre de travailler le langage, le récit littéraire non seulement peut reproduire les injustices et les lois du monde réel, mais il peut aussi devenir un lieu subversif et dissident, où l'on a la possibilité d'élaborer des véritables pratiques de résistance à ces mêmes injustices et lois. La littérature a le pouvoir de dénaturaliser la marque du genre, démasquer le côté fictionnel de l'identité de genre et offrir les moyens pour imaginer un autre monde qui puisse dépasser tout système binaire.

Comme le remarque Isabelle Boof-Vermesse, « La théorie du genre ne cesse d'engager à dénaturaliser le genre ; un des outils pour y parvenir est la littérature[48]. » Tout en ne faisant pas précisément de la « théorie du genre », Wittig utilise donc la littérature pour dévoiler le côté non naturel du genre. De

[47] M. WITTIG, « La marque du genre », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 125.

[48] I. BOOF-VERMESSE, « *Masquereading* : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », dans G. LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, *op. cit.*, p. 192.

même, Didier Eribon souligne avec finesse la relation entre littérature et sexualité, en rapprochant l'œuvre narrative du discours théorique :

> Ainsi, nous voyons que l'œuvre littéraire tend à défaire la théorie de la sexualité au fur et à mesure qu'elle la fait, à la déconstruire au fur et à mesure qu'elle la construit, ou, plus exactement, qu'un discours théorique – ou pseudo-théorique – à prétention universelle rencontre l'opposition d'un discours théorique – ou pseudo-théorique –, ou de plusieurs autres discours qui viennent le contester, le contourner, le désamorcer, bref, le rejeter pour en avancer d'autres[49].

Ainsi, dans son premier roman, *L'Opoponax*, Wittig conçoit une protagoniste qui se trouve dans un au-delà des genres : en effet, Catherine Legrand est une petite fille et son âge la situe déjà au seuil de l'androgynie. En plus, en jouant avec les préjugés liés à la féminité, l'autrice caractérise son personnage comme un enfant hors du commun, car elle ne peut pas satisfaire l'idéal féminin que la société attend qu'elle incarne : « On ne met pas de pantalon quand on est une petite fille. […] Peut-être que Catherine Legrand est la seule petite fille à porter un pantalon et à n'être pas exactement une petite fille[50]. »

Le pronom « on », avec sa neutralité, domine la narration, en permettant en quelque sorte aux lecteurs de se sentir compris par la voix qui narre. Cependant, les personnages ne sont que des enfants et, en revanche, la lectrice ou le lecteur est normalement adulte : l'identification avec la protagoniste devient ainsi ardue, à cause de la différence d'âge. En outre, le roman peut réveiller des souvenirs d'enfance, mais le langage utilisé, tout comme les raisonnements naïfs de la petite fille gardent une sorte de distance entre celle ou celui qui lit et les personnages. C'est justement grâce à cette distance que l'ambiguïté qui entoure Catherine Legrand qui « n'est pas exactement une petite fille » trouble les lecteurs à un niveau plus intime, celui de l'identité de genre, en permettant à la narration de les pousser à réfléchir sur eux-mêmes et sur les rôles de genre qu'ils jouent quotidiennement : ce n'est pas seulement le corps qui nous permet de nous

[49] Didier ERIBON, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015, p. 57.

[50] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 19.

identifier en un genre, mais un grand nombre de conventions sociales définissent le féminin et le masculin. Une jupe aurait permis alors à Catherine de faire partie de cette féminité qu'on s'attend d'une petite fille, au point que son pantalon l'oblige à se demander si elle est vraiment une petite fille. Le regard naïf de l'enfant dévoile l'absurdité de la convention sociale : la banalité du langage et des arguments de Catherine permettent ainsi à la lectrice et au lecteur d'apercevoir les contraintes hétérosexistes et machistes qui caractérisent notre réalité. Deux mondes émergent ainsi : « Celui que l'on raconte correspond à celui du lecteur critique, et celui où l'on raconte, à celui du lecteur critique en butte à son identité de genre et au système sexe/genre dominant où il se retrouve en position de re-dire, de re-citer ou de re-signifier[51]. »

Pourtant, ce qui permet le plus à Wittig de créer cet espace de contestation des normes sociales dans la littérature est sans aucun doute l'inscription d'une corporalité matérielle et frappante dans ses textes. On le verra, chaque livre wittiguien met en scène des corps aux limites de la normalité, mais toujours très concrets, décrits de façon anatomique, cruelle, sans pudeur. Il s'agit de corps tellement vrais et présentés de façon tellement crue qu'ils deviennent paradoxalement presque irréels. À ce propos, Chloé Jacquesson souligne que le véritable projet de Wittig est « de figurer des corps inédits, inintelligibles, réfractaires au sens, bref illisibles[52]. » Cet effet d'illisibilité des corps s'intensifie à cause des métamorphoses qu'ils subissent. C'est le cas, par exemple, du personnage nommé « Wittig » dans *Virgile, non*, mais surtout des deux protagonistes du *Corps lesbien*. Cette dernière est sans doute l'œuvre wittiguienne qui déstabilise le plus la lecture : ni poème en prose, ni texte narratif, ce livre contient des listes de parties du corps humain, écrites en majuscule, qui interrompent matériellement la lecture. Le corps est ici présenté violemment,

[51] Marie-Hélène BOURCIER, « Mini-épistemologie des études littéraires, des études genres et autres -studies dans une perspective interculturelle », dans G. LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, *op. cit*., p. 17.

[52] C. JACQUESSON, « "Sautant en mille morceaux sans pouvoir m/e disjoindre complètement" : sur quelques effets d'illisibilité dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig », *Fabula-LhT*, art. cité.

soudainement et au moyen d'un verre grossissant. Il est très érotique, mais il n'est pas pornographique : « *Le corps lesbien* troubles and shocks because its anatomical and scientific descriptions do not fit with any previous erotic discourse[53]. » Fragmenté ainsi en morceaux d'une exactitude anatomique, le corps perd ce qui normalement le caractérise : unité, continuité, cohérence. Il devient effrayant, bestial, monstrueux :

> M/es bras se trouvent reliés à m/es côtés par deux gigantesques ailes de couleur noire, une fois pliées elles n'ont pas plus d'épaisseur que le tranchant d'un couteau, leur matière est identique à la soie noire dont on fait les drapeaux. Leur forme est comparable à celle des ailes des chauves-souris. Chacune de m/es côtes est la hampe d'une aile nouvellement produite[54].

Monique Wittig s'approprie encore une fois la tradition et le discours dominant, en associant l'amour lesbien à la monstruosité. Pour ce faire, elle choisit le langage violent et cru de l'anatomie médicale. Ce langage devient presque illisible à cause de l'effet qu'il provoque chez les lecteurs : d'une part, ils éprouvent un rejet par rapport au manque de pudeur des détails corporels énumérés et, d'autre part, une sorte de dépaysement créé par l'anormalité de ce corps auxquels ils ne sont pas accoutumés. En effet, il s'agit d'un corps nu, qui ne montre pas seulement ce qu'on ne dévoile normalement pas, mais aussi ses organes, c'est-à-dire ce qu'on est toujours dans l'impossibilité de voir. En plus, il s'agit d'un corps qui n'est pas soumis aux lois humaines de la vie et de la mort : il peut mourir et renaître incessamment. Finalement, c'est un corps féminin, qui éprouve un plaisir d'ordre érotique, tout en échappant aux catégories de la pornographie. Erika Ostrovsky rappelle que sur la couverture de la première édition du *Corps lesbien*, plusieurs mots suivaient le titre, parmi lesquels il y avait le terme « cyprine », c'est-à-dire le mot utilisé par Wittig afin de définir la sécrétion vaginale. À propos de ce terme, Ostrovsky affirme :

> This alone constitutes a defiant renversement of several traditional taboos : direct

[53] D. BOURQUE, « Dialogic Subversion in Monique Wittig's Fiction », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 173.

[54] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 77-78.

> reference to exclusively female sexuality, reference to the sexual organ, and most of all, reference to the secretion that marks erotic pleasure in the female. Totally frontal in approach, the words on the cover are tantamount to an exposure of the female genitalia in a state of arousal, and thus flaunt every prohibition imposed by our society. Indeed, so great is their shock value that they serve to select those daring enough to open the book. Not every one will. The timorous or the prudish are discouraged from the outset[55].

En amplifiant la normalité de la corporalité, Wittig met donc en scène des corps paradoxalement monstrueux qui poussent encore une fois la lectrice et le lecteur à s'interroger sur eux-mêmes : « Les corps anormaux et monstrueux font appel à la tranquillité du sujet qui se représente comme normal en l'obligeant à s'interroger sur son statut d'être vivant et de citoyen[56]. » Ainsi les corps wittiguiens deviennent illisibles, indéchiffrables et ils ne permettent pas l'identification. Wittig semble manipuler les corps et les mots de la même manière : la corporalité devient une langue très concrète, un langage à lire, porteur de symboles et de signifiés. À propos du *Corps lesbien*, l'autrice écrivait : « Such was my "lesbian body", a kind of paradox but not really, a kind of joke but not really, a kind of impossibility but not really[57] » et l'on pourrait affirmer qu'elle parlait ici de son œuvre entière, une sorte d'impossibilité, « but not really. »

3.2 Entre critiques et lectures déviantes

On l'a dit : l'illisibilité présumée de l'écriture wittiguienne est sans doute une raison de son modeste succès. Quoi qu'il en soit, Monique Wittig a été aussi

---

[55] Erika OSTROVSKY, *A Constant Journey : The Fiction of Monique Wittig*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, p. 70.

[56] Isabel BALZA MUGICA, « Hacia un feminismo monstruoso : sobre cuerpo político y sujeto vulnerable », dans Beatriz SUAREZ BRIONES (dir.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, *op. cit.*, p. 106. « Los cuerpos anormales y monstruosos apelan a la tranquilidad del sujeto que se representa como normal y le obligan a cuestionarse su estatuto de ser vivo y ciudadano. » Ma traduction.

[57] M. WITTIG, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 46.

longtemps méconnue car ses textes ont été considérés comme faisant partie d'une littérature de niche, elle étant une écrivaine lesbienne et féministe, et les thématiques développées dans son écriture étant clairement militantes et liées à des revendications homosexuelles. Par exemple, comme le remarque Jean Duffy :

> [*L'Opoponax*,] although fêted by writers such as Claude Simon, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute and Mary McCarthy, awarded the Prix Médicis and widely translated, was subsequently rather overshadowed by Wittig's later work, with most critics focusing on gender issues and reading it, retrospectively, as a feminist text in the making[58].

La question de l'identité de genre et du lesbianisme ont été jugées comme les plus intéressantes par la plupart des critiques. À ce propos, Griffin Crowder affirme : « Wittig is acutely aware of the problem a minority writer faces – readers will focus on her difference and see the lesbian theme as the only element of her work worthy of discussion. Wittig, however, strenuously opposes such reading[59]. » En ne considérant que la question lesbienne, on reléguerait l'œuvre wittiguienne dans le cercle étroit des théories de la sexualité qui, comme le souligne Eribon, se caractérisent par une sorte de subalternité par rapport aux autres domaines de pensée :

> [La théorie de la sexualité] est toujours menacée d'implosion. D'abord parce que lorsqu'elle est énoncée comme une loi générale, on s'aperçoit bien vite qu'elle ne permet pas de rendre compte de toutes les situations ni de tous les personnages. […] Mais aussi parce qu'elle rencontre sans cesse des discours concurrents – exposés en même temps qu'elle – qui font vaciller sa prétention au monopole interprétatif. […] Elle est défaite aussi par des paroles qui, implicitement ou explicitement, viennent saper son autorité[60].

De plus, l'inscription dans la littérature d'une thématique philosophique et

---

[58] J. DUFFY, « *L'Opoponax* by Monique Wittig », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, art. cité, p. 157.

[59] Diane GRIFFIN CROWDER, « Universalizing Materialist Lesbianism », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit.*, p. 82.

[60] D. ERIBON, *Théories de la littérature*, *op. cit.*, p. 17-18.

politique comme celle de la sexualité peut paraître naïve ou inefficace. On l'a dit, Wittig choisit fréquemment de représenter à travers la fiction un au-delà des sexes, c'est-à-dire une alternative au régime hétérosexuel dans lequel on vit dans la réalité. À cet effet, elle situe souvent ses histoires dans une époque difficilement reconnaissable, où présent historique, avenir utopique et passé mythologique s'enchevêtrent de manière évocatrice. Selon Preciado, cette création d'un temps fictif a suscité une méfiance à l'égard de l'écriture wittiguienne :

> En tenant compte de la production biopolitique des identités sexuelles contemporaines (liée à la globalisation du marché et de la consommation culturelle), il paraît non seulement incohérent mais aussi naïf politiquement de confiner la politique lesbienne à la création d'un « dehors pur », au-delà des sexes et des genres, un paradis négatif (en ce qu'il se définirait mieux par le rejet des sexes et des genres que par la production de nouveaux codes de signification) absolument indépendant (linguistiquement, visuellement, techniquement) de la culture hétérosexuelle dominante[61].

Cette tendance wittiguienne à utiliser le genre utopique est strictement liée à sa pensée politique : les mots nous permettent de créer des univers imaginaires qui, tout en étant justement inexistants, peuvent exercer un pouvoir transformateur sur la réalité. En ce sens, au lieu de parler d'utopie, on devrait plutôt utiliser le terme "hétérotopie", forgé par Foucault. Effectivement, avec ce mot, le philosophe désigne des lieux qui sont

> La contestation de tous les autres espaces, une contestation que [les hétérotopies] peuvent exercer de deux manières : ou bien […] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon[62].

---

[61] Paul B. PRECIADO, « Gare à la gouine garou ! Ou comment se faire corps queer à partir de la pensée straight ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 187.

[62] Michel FOUCAULT, « Les Hétérotopies », dans *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 34.

Les univers créés par Wittig sont alors des véritables hétérotopies : des lieux qui dénoncent notre réalité et ses conventions illusoires – comme la division des individus en deux classes sociales sur la base du sexe – et, en même temps, ils se dessinent comme des mondes alternatifs, avec leurs règles, une chronologie et une histoire précises. Utopie – ou hétérotopie – et réel sont donc indissociables dans l'œuvre de Monique Wittig qui les assemble sagement au fil de ses écrits littéraires et théoriques.

Pourtant, on pourrait affirmer que sa proposition d'abolition des catégories de genre n'est qu'utopique, au sens négatif du terme. À ce propos, Brad Epps and Jonathan Katz ont remarqué :

> A number of queer and feminist critics have taken Wittig to task for being utopian (which tends to be tantamount to being "too utopian") without always recognizing that utopianism is profoundly involved in realism and both, in turn, in a mode of materialism that strives to unveil and to ground the idealism of *both* utopianism and realism[63].

Néanmoins, ce n'est pas seulement à cause des éléments utopiques que la poétique de Wittig n'a pas été appréciée : en effet, la violence – dont ses textes sont imprégnés – a gêné plusieurs lectrices et lecteurs. Même plusieurs féministes ont critiqué l'appel à la violence dans une œuvre où il s'agit de féminisme : comme le remarquent Diane Griffin Crowder[64], Clare Whatling[65] et Hélène Wenzel[66], la violence du *Corps lesbien*, c'est-à-dire celle exercée par une femme sur une autre femme n'a pas été aisément reçue. Certaines théoriciennes souhaitent effectivement prendre leurs distances par rapport à tout ce qui concerne

[63] Brad EPPS et Jonathan KATZ, « Monique Wittig's Materialist Utopia and Radical Critique » dans Brad EPPS et Jonathan KATZ (dir.), *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Duke University Press, vol. 13, 4, *Monique Wittig: At the Crossroads of Criticism*, 2007, p. 425.

[64] Diane GRIFFIN CROWDER, « Amazons and Mothers ? Monique Wittig, Hélène Cixous and Theories of Women Writing », *Contemporary Literature*, vol. 24, 2, *L'Écriture féminine*, 1983, p. 117-144.

[65] Clare WHATLING, « Wittig's Monsters : Stretching the Lesbian Reader », *Textual Practice*, vol. 11, 2, 1997, p. 237-248.

[66] Hélène VIVIENNE WENZEL, « The Text as Body/Politics : An Appreciation of Monique Wittig's Writing in Context », *Feminist Studies*, vol. 7, 2, 1981, p. 264-287.

la violence, en la considérant une prérogative masculine, machiste et patriarcale. En revanche, Wittig choisit de se réapproprier l'agressivité, la force et la fureur afin, d'une part, de mettre en œuvre des procédés littéraires qui puissent choquer la lectrice et le lecteur, et d'autre part, de dépasser encore une fois les limites entre les classes de genre et entre le monde réel et les monde des mots. D'autres théoriciennes, comme Pénélope Englebrecht[67], ont donné une lecture contestable la poétique de Wittig : Namaskar Shaktini expose lucidement dans quelle mesure la critique d'Englebrecht « repose sur une incompréhension fondamentale des objectifs stratégiques qui sont ceux du *Corps lesbien*[68]. » Englebrecht, en ne faisant pas de distinction entre signifié et signifiant[69], affirme :

> In *Le Corps lesbien* the default, or unmarked, phallic subject has been *displaced* by the lesbian subject, ostensibly as a result of "violence" to the language. But that violence is done more visibly to the lesbian Subject herself by *splitting* her very sign (her/self)[70].

« Lire » la violence a donc toujours posé un problème aux critiques : le féminisme de Wittig a paru incompatible avec cette ostentation d'une violence qui se répand au niveau du langage, au niveau littéraire et de la représentation des corps. En effet, Chloé Jacquesson argue :

> C'est parce qu'elle est comprise comme une figuration des relations entre femmes que la violence du texte paraît non seulement insoutenable, mais aussi éthiquement ou politiquement problématique, sinon irrecevable. On peut ajouter, […] que l'explicitation de la thématique lesbienne a dû jouer très fortement dans la difficulté, ou le refus, de s'approprier le texte ; sans doute les deux facteurs – la violence du texte et la thématique lesbienne – ont-ils joué de concert[71].

---

[67] Voir Pénélope ENGLEBRECHT, « "Lifting Belly" is a Language : The Postmodern Lesbian Subject », *Feminist Studies*, vol. 16, 1, 1990, p. 85-114.

[68] Namaskar SHAKTINI, « Lire le *Corps lesbien* », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 71.

[69] *Ibid.*, p. 69.

[70] P. ENGLEBRECHT, « "Lifting Belly" is a Language », dans *Feminist Studies*, art. cité, p. 96.

[71] C. JACQUESSON, « "Sautant en mille morceaux sans pouvoir m/e disjoindre complètement" : sur quelques effets d'illisibilité dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig », *Fabula-LhT*, art.

Cependant, ce n'est paradoxalement que grâce à son inscription dans le milieu féministe que l'œuvre wittiguienne continue d'être lue aujourd'hui. Comme le souligne Waelti-Walters, les écrivaines qui, pendant le XX^{ème} siècle, ont écrit sur la question lesbienne ont ensuite disparu, à l'exception de Colette et de Violette Leduc : « Monique Wittig's place in literature has been attributed to her by the feminist community, not by the denizens of literature[72]. »

D'une part méconnue par les féministes mêmes, d'autre part connue justement grâce à son inscription dans les mouvements féministes, souvent mal comprise, Monique Wittig ne fait pas encore partie du canon littéraire français, même si, comme le remarquent Benoît Auclerc et Yannick Chevalier, « dans le monde académique nord-américain, elle est un "classique" du XX^{ème} siècle[73]. » Les raisons d'une telle mécompréhension et d'un tel rejet en France ne sont pas très évidentes. Anne Garréta se pose ainsi cette question : « Comment expliquer que l'œuvre de Wittig, ou l'articulation qu'elle a tentée entre littérature et politique, les possibilités qu'elle a ouvertes, soient aussi systématiquement mécomprises, malentendues et sujettes à éclipses[74] ? » On l'a vu, la réponse à cette question est complexe et il faut prendre en considération plusieurs éléments non seulement de la poétique, mais aussi de la théorie politique wittiguienne. De plus, paradoxalement, après une période d'oubli, Monique Wittig a été réintroduite dans le panorama littéraire et féministe français grâce à la lecture que Judith Butler a faite de son œuvre. Dès cette redécouverte de l'autrice, on trouvera pourtant, jusqu'à présent, autant de Wittig qu'il y a de courants féministes qui la lisent.

3.2.1 Existentialiste, humaniste, séparatiste : Wittig selon Butler

---

cité.

[72] Jennifer WAELTI-WALTERS, *Damned Women. Lesbians in French Novels. 1796-1996*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2000, p. 4.

[73] Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER, « Introduction », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 6.

[74] Anne Françoise GARRÉTA, « Wittig, la langue-le-politique », dans *Ibid.*, p. 25.

Philosophe contemporaine très connue aujourd'hui, Judith Butler est née en 1956 à Cleveland, dans le Midwest. Elle est considérée une des fondatrices de la théorie *queer* et elle est sans aucun doute la théoricienne la plus éminente aux États-Unis et en Europe, dans le domaine des études de genre. Ses textes *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*[75] (1990), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*[76] (1993) et *Undoing Gender*[77] (2004) sont désormais des ouvrages de référence pour les chercheuses et les chercheurs qui travaillent dans ce domaine. La popularité de Butler est due principalement à son postulat de la performativité. En effet, en refusant fermement toute explication psychanalytique qui vise à affirmer l'innéisme du genre dans le corps et l'esprit humain, la philosophe élabore une théorie selon laquelle le genre – qui ne coïncide pas avec le sexe biologique – n'est qu'une « pratique citationnelle[78] », ou mieux le résultat de la réitération quotidienne d'un nombre d'actes corporels qui construisent notre identité, au lieu de l'exprimer. En d'autres termes, on joue notre rôle de genre : être « femme » ou « homme » ne signifie qu'interpréter une sorte de « personnage » social, selon un code très strict et obligé. Cette théorie de la performativité du genre ne cesse pas de fasciner les lecteurs et elle est maintenant une question largement discutée dans le monde académique et politique.

On ne s'étonnera donc pas du fait qu'un chapitre entier consacré à Wittig par une philosophe tellement illustre ait amené à une vivace redécouverte de l'écrivaine, à partir des années 90. Comme le remarque Christine Planté :

> La place accordée par Judith Butler à Monique Wittig dans *Gender Trouble*, ouvrage considéré comme fondateur pour la pensée *queer*, et très important pour les études genre, contribue à constituer Wittig en référence obligée – tout en entraînant de nouvelles formes de méconnaissance et de malentendu autour de ses écrits[79].

Effectivement, la lecture par Butler des écrits wittiguiens a suscité de nombreuses critiques : les mots qu'elle consacre à l'autrice peuvent amener les lecteurs à mal

---

[75] J. BUTLER, *Gender Trouble*, *op. cit*.

[76] *Id.*, *Bodies That Matter*, *op. cit*.

[77] *Id.*, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004.

[78] *Id.*, *Bodies That Matter*, *op. cit*., p. 234.

[79] Christine PLANTÉ, « Préface », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 13.

comprendre son œuvre. Le chapitre en question, intitulé « Monique Wittig : Bodily Disintegration and Fictive Sex[80] », a gêné la plupart des chercheuses et chercheurs qui étudient les textes littéraires et la pensée politique de Wittig. Butler a été accusée d'avoir incomplètement compris le message wittiguien et d'avoir mal interprété les textes féministes de l'écrivaine. Diane Griffin Crowder affirme que, si l'on suit l'argumentation de Butler, Monique Wittig ne devient qu'une humaniste, essentialiste et séparatiste :

> It is as if Wittig was advocating a simplistic lesbian separatism based on a romanticized notion of a lesbian essence that preexists and is only repressed by male dominance. Such interpretations fundamentally misread Wittig, who invariably locates her concept of the lesbian within history[81].

Teresa De Lauretis partage la même opinion, en remarquant que Butler a mal interprété le « sujet lesbien » sur lequel Wittig a construit sa pensée :

> Butler a fait référence au sujet lesbien wittiguien en tant que « sujet cognitif », le dotant de fortes connotations cartésiennes et en jetant la théorie de Wittig dans la poubelle des philosophies dépassées ou bien mises à l'écart : pour le lecteur de *Gender Trouble*, Wittig fait figure d'existentialiste qui croit en la liberté humaine, d'humaniste qui présuppose l'unité ontologique de l'Être avant le langage, d'idéaliste qui se déguise en matérialiste et plus paradoxalement encore, de collaboratrice involontaire avec le régime de la normativité hétérosexuelle[82].

Pour sa part, Linda Zerilli souligne dans quelle mesure la philosophe ne cerne pas la question fondamentale dans l'œuvre wittiguienne, c'est-à-dire la liberté des individus dominés, en se focalisant davantage sur la question de l'identité : « Judith Butler's well-known critique of Wittig as a humanist […] focused exclusively on the question of identity and neglected the problem of freedom[83]. »

---

[80] J. BUTLER, *Gender Trouble*, *op. cit*., p. 111-141.

[81] D. GRIFFIN CROWDER, « Universalizing Materialist Lesbianism », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 70.

[82] Teresa DE LAURETIS, « Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 48.

[83] Linda ZERILLI, « A New Grammar of Difference : Monique Wittig's Poetic Revolution »,

Cependant, la pensée de Butler et celle de Wittig ont des bases similaires : les deux s'interrogent sur la matérialité de la corporalité, sur la catégorie de sexe et sur les pratiques de dominations des corps. Elles s'inscrivent aussi dans le même lignage féministe, en partageant un point de départ commun : leurs théories se construisent à partir de la conception de ce qu'on peut nommer « savoir situé », en empruntant un terme proposé par Donna Haraway, pendant les années 1980[84]. Effectivement, Haraway revendique le caractère toujours « situé » du savoir, afin de dévoiler l'universalité et la tyrannie des discours dominants – en particulier, la Science – qui s'imposent comme neutres et totalisateurs, au lieu de reconnaître leur partialité. À propos des ressemblances qui rapprochent Wittig et Butler, Chetcuti écrit donc :

> Les deux auteurs, inscrites dans des disciplines et des temporalités différentes, s'interrogent à propos du corps sur la transformation des catégories de sexe à partir d'une corporéité mise en apprentissage. Il s'agit là de mettre en œuvre, comme le rappelle Haraway, […] un processus d'objectivation du savoir dans une visée critique et réflexive des pratiques de domination[85].

On a dit aussi que Wittig a, d'une certaine manière, avancé Butler, ou bien qu'elle l'a inspirée. Par exemple, Diane Griffin Crowder affirme : « Wittig's radical anti-essentialist feminism is explicitly recognized by queer theorists, including Butler, Jagose, Diana Fuss, and others, as a significant influence on their ideas[86]. » La philosophe avoue aussi d'avoir été fascinée par les théories provocatrices de l'écrivaine. En effet, en 2007, Butler consacre à Wittig un deuxième texte : il s'agit d'un article[87] qui est paru dans la revue *GLQ : A Journal*

---

dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 91.

[84] Donna HARAWAY, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, 3, 1988, p. 575-599.

[85] N. CHETCUTI, « Monique Wittig et Judith Butler : du *Corps lesbien* au phallus lesbien », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 50-51.

[86] D. GRIFFIN CROWDER, « From the Straight Mind to Queer Theory. Implications for Political Movement », dans B. EPPS et J. KATZ (dir.), *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, art. cité, p. 490.

[87] Judith BUTLER, « Wittig's Material Practice. Universalizing a Minority Point of View »,

of Lesbian and Gay Studies, sous le titre « Wittig's Material Practice. Universalizing a Minority Point of View. » Ici, Butler se focalise sur l'effort wittiguien d'universalisation du point de vue du sujet lesbien, mais elle s'abandonne aussi à une série de souvenirs liés à ses rencontres avec l'autrice. Par exemple, elle narre avoir éprouvé une sensation très forte de dépaysement, une sorte de « vertigo », après avoir écouté Monique Wittig lors d'une conférence :

> In 1979 I heard "One Is Not Born a Woman" at the Simone de Beauvoir conference in New York City. It was, in fact, the first conference I ever attended. I think it is fair to say that the room in which I sat became a palpably new space after I heard her. […] In that year, I would secretly go into those bookstores in Paris where Wittig was considered a pariah and buy as many copies of *Questions féministes* as I could, securing the books in the original, even though my French was hardly good enough to understand all that she wrote[88].

La philosophe très jeune se passionne donc toute de suite pour la théorie politique wittiguienne. Cette première rencontre, lors du colloque à New York, marque un tournant pour Butler. Les mots de Wittig la choquent au point qu'elle est obligée de s'interroger sur elle-même, car les catégories qu'elle considérait assurées s'étaient soudainement dissoutes :

> When I heard Wittig at New York University in 1979, I felt my own categories dissolve, a sense of epistemic gravity lifted. If "a lesbian is not a woman", then lesbian is something else. And to say that a lesbian "is" is to destroy a sense of reality, one that depends upon the difference between the two sexes and a heterosexual presumption. How could a copula do so much work[89] ?

Quelques années plus tard, en 1995, le Centre d'études gaies et lesbiennes de l'Université de la ville de New York attribue le Prix Kessler à Monique Wittig. Judith Butler écrit un court texte introductif pour l'occasion. L'écrivaine décide alors d'appeler la philosophe, afin de la remercier. Malgré la fascination initiale éprouvée par Butler et même si les deux femmes instaurent dès lors un rapport

---

dans *Ibid.*, p. 519-533.

[88] *Ibid.*, p. 528.

[89] *Ibid.*, p. 529.

plus intime, Judith remarque une divergence d'opinions entre les deux : « We did speak a few times during that year. It was clear that she had serious disagreements with me, but I was heartened by the contact and felt that she was glad for the recognition[90]. »

Effectivement, cinq années auparavant, Butler avait publié son œuvre la plus célèbre, c'est-à-dire *Gender Trouble*. On a déjà souligné qu'ici, la philosophe avait consacré un chapitre entier à la critique de la pensée wittiguienne et que son analyse avait été désapprouvée par un grand nombre de théoriciennes et théoriciens. En revanche, pour ce qui concerne notre analyse de l'œuvre wittiguienne, il faut remarquer que, dans ce chapitre, Butler ne prend pas en considération les textes littéraires de Wittig. La philosophe ne fait qu'une brève allusion au *Corps lesbien* : « Wittig textually enacts the "overthrow" of the category of sex through a destruction and fragmentation of the sexed body in *The Lesbian Body*[91]. » D'ailleurs, l'analyse de la pensée théorique wittiguienne est pour Butler un prétexte pour construire sa propre théorie : malgré le lien indéniable qui existe entre la poétique de Wittig et ses arguments politiques, on ne s'étonne pas du fait que la philosophe se focalise sur les écrits théoriques, au détriment des ouvrages littéraires.

Cependant, Butler a le mérite d'avoir mis en relief la centralité du corps dans la pensée de l'écrivaine. En effet, dans le chapitre qu'elle lui consacre, elle souligne :

> As "sex" fragments the body, so the lesbian overthrow of "sex" targets as models of domination those sexually differentiated norms of bodily integrity that dictate what "unifies" and renders coherent the body as a sexed body. In her theory and fiction, Wittig shows that the "integrity" and "unity" of the body, often thought to be positive ideals, serve the purposes of fragmentation, restriction, and domination[92].

Dans le cadre de notre recherche, il ne sera donc pas nécessaire d'analyser en profondeur l'opinion de Butler. Cependant, il faut remarquer que ce qui semble

[90] *Idem*.

[91] J. BUTLER, *Gender Trouble*, *op. cit*., p. 114.

[92] *Ibid.*, p. 114-115.

évident, mais qui demeure pourtant étrange, c'est que la philosophe ne prend pas en sérieuse considération les racines matérialistes de la pensée wittiguienne. Elle ne fait presque jamais allusion au matérialisme de l'écrivaine qui semble donc en quelque mesure hors de son contexte. De plus, la critique qui a été faite le plus souvent à la philosophe est d'avoir interprété Wittig en tant qu'humaniste et essentialiste. Dans son texte, Butler décrit le sujet lesbien wittiguien comme s'il s'agissait d'un « sujet souverain » au sens foucauldien :

> J'entends par humanisme l'ensemble des discours par lesquels on dit à l'homme occidental : « Quand bien même tu n'exerces pas le pouvoir, tu peux tout de même être souverain. Bien mieux : plus tu renonceras à exercer le pouvoir et mieux tu seras à celui qui t'est imposé, plus tu seras souverain[93]. »

Le sujet lesbien wittiguien devient ainsi une sorte de résultat auquel il faudrait aspirer : il s'agirait, en effet, d'un être qui se réapproprie son statut de sujet, d'un homme et d'une femme qui peuvent finalement accéder à l'universel. Butler écrit :

> Hence, Wittig calls for the destruction of "sex" so that women can assume the status of a universal subject. On the way toward that destruction, "women" must assume both a particular and a universal point of view. As a subject who can realize concrete universality through freedom, Wittig's lesbian confirms rather than contests the normative promise of humanist ideals premised on the metaphysics of substance[94].

Cependant, au lieu d'être un résultat à atteindre ou une sorte de ligne d'arrivée à franchir, on pourrait considérer le sujet lesbien comme un moment de passage qui pourrait permettre un changement. Wittig ne propose pas une alternative concrète au régime hétérosexiste et aux injustices que les dominés souffrent quotidiennement : il n'est pas nécessaire que tout le monde devienne lesbien. Un véritable changement ne suivra que l'abolition de la catégorie de sexe, tout d'abord dans le langage. En effet, l'autrice affirme :

---

[93] Michel FOUCAULT, « Par délà le bien et le mal », dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 226.

[94] J. BUTLER, *Gender Trouble*, *op. cit*., p. 20.

> II est à remarquer qu'en ce qui concerne l'état civil, la couleur comme le sexe doivent être « déclarés. » Cependant, grâce à l'abolition de l'esclavage, la « déclaration » de la « couleur » est maintenant considérée comme une discrimination. Mais ceci n'est pas vrai pour la « déclaration » de « sexe » que même les femmes n'ont rêvé d'abolir. Je dis : qu'attend-on pour le faire[95] ?

Il faudrait donc faire comme les esclaves et fuir de sa propre domination. Le sujet lesbien n'est qu'une image que Wittig utilise pour représenter cette condition de l'être humain en fuite : il s'agit d'un outil de pensée qui aurait dû déranger les lectrices et les lecteurs, en les aidant à penser en dehors de la catégorie de sexe, car cette dernière « forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale. Elle possède nos esprits de telle manière que nous ne pouvons pas penser en dehors d'elle[96]. »

Aujourd'hui même, le malentendu de Butler suscite des discussions parmi les chercheuses et les chercheurs qui étudient l'œuvre de Monique Wittig. Pourtant, on pourrait arguer que le cas butlerien est symptomatique d'une sorte de mépris systématique de la part du féminisme américain, au détriment du féminisme français. Comme le remarque Christine Delphy[97], les théoriciennes anglo-saxonnes ont toujours privilégié la pensée de ce qu'elles appellent la « Sainte Trinité », c'est-à-dire Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva, en assimilant les positions politiques de la plupart des féministes françaises à celles de ces célèbres théoriciennes et en baptisant ce mouvement hétérogène sous le nom de « French Feminism. » Delphy affirme :

> Le "French Feminism", en tant que création anglo-américaine, fut créé par une série de distorsions à propos de ce qui se passait en France depuis le milieu des années 70. Ces distorsions ne sont pas "au hasard" : elles forment un dessin. […] Le « French Feminism » est donc un objet hautement consensuel dans le sens que les seuls débats le concernant portent sur sa pertinence dans le contexte anglo-saxon –

---

[95] M. WITTIG, « La catégorie de sexe », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 44.

[96] *Idem.*

[97] Christine DELPHY, « L'invention du "French Feminism" : une démarche essentielle », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 17, 1, 1996, p. 15-58.

> mais jamais sur ce qu'il *est*[98].

L'étiquette de « French Feminism » a ainsi privilégié un certain courant du féminisme français, au détriment du milieu féministe vif et hétérogène qui caractérisait la France de la fin du XX^{ème} siècle. Il s'agit évidemment du courant de l'idéologie de la différence, que – on l'a déjà remarqué – n'est pas du tout partagé par Monique Wittig. Assimilée donc à une pensée théorique qui ne lui convient pas, non seulement l'autrice a été mal comprise, mais son travail a été aussi relégué au second plan, au profit des œuvres de la « Sainte Trinité » :

> Ce qui frappe la lectrice (ou le lecteur) française, dans les écrits anglo-américains des années 70 comme dans les écrits plus récents, c'est la façon dont toutes les féministes de France sont mises dans le même sac, quel que soit leur orientation théorique, esthétique ou politique. Wittig par exemple, est citée très tôt dans la même phrase, dans le même souffle que Cixous, et parfois est définie comme appartenant à la même école celle de "l'écriture féminine". Il y a plus à l'œuvre ici que la simple ignorance. Même quand on reconnaît qu'elle ne peut pas appartenir au même courant puisqu'elle est très explicite quant à son rejet de "l'écriture féminine" et de tout ce que cette appellation connote, elle est toujours citée avec les "Trois grâces", très rarement toute seule ou en compagnie des féministes anglo-américaines dont elle est proche[99].

Pendant les années 1980 et 1990, Wittig aurait donc été mal interprétée dans le monde anglo-saxon, même en ayant connu un succès renouvelé, justement grâce à la lecture déviante de Judith Butler. Cependant, encore plus récemment, les textes wittiguiens ont été feuilletés à nouveau et ses théories ont été étudiées avec un intérêt rénové.

3.2.2 Monique Wittig aujourd'hui

En 2009, le premier colloque consacré à la mémoire de l'écrivaine était intitulé de manière significative *Lire Monique Wittig aujourd'hui*. Benoît Auclerc et

[98] *Ibid.*, p. 22-23.

[99] *Ibid*., p. 43.

Yannick Chevalier – qui étaient parmi les organisateurs du colloque – ouvrent ainsi le texte introductif des actes :

> Il y a une forme d'évidence à lire Monique Wittig aujourd'hui. C'est en effet revenir sur une œuvre importante, éditée et rééditée dans de nombreux pays, sur une réflexion théorique qui a joué un rôle fondateur pour le mouvement féministe et qui, ces dernières décennies, s'est trouvée au cœur de l'action militante, des courants de pensée et des débats intellectuels les plus vivants et les plus stimulants[100].

Effectivement, après sa mort, Monique Wittig et sa pensée se sont trouvées au centre des réflexions théoriques féministes et politiques, en France et dans le monde anglo-saxon. En particulier, lors du dixième anniversaire de son décès, en 2013, et lors du cinquantième anniversaire de l'attribution du Prix Médicis à *L'Opoponax*, en 2014, plusieurs événements ont marqué cette redécouverte de l'œuvre wittiguienne. Par exemple, certaines femmes qui ont connu et partagé un parcours politique et militant avec l'autrice ont fondé une association[101], nommée « Les ami.es de Monique Wittig », afin de promouvoir la lecture de ses textes et la diffusion de sa pensée. En novembre 2014, elles ont organisé une soirée consacrée à *L'Opoponax*, à la Maison de la Poésie, à Paris. Toujours en 2014, Sande Zeig a fait sortir une application pour smartphones[102], entièrement consacrée au premier roman wittiguien, avec – entre autres – des interviews vidéos et écrites enregistrées pendant les années 60. Finalement, à partir de l'année 2015, les manuscrits de Monique Wittig ont été mis à la disposition du public, à la Beinecke Rare Book And Manuscript Library de l'Université de Yale, à New Heaven, dans le Connecticut. Dans un article, publié dans la revue *Australian Feminist Studies*, en 2015, Maryanne Dever raconte dans quelle mesure l'ouverture au public de l'archive de Wittig s'est révélée une tâche très complexe :

---

[100] B. AUCLERC et Y. CHEVALIER, « Introduction », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 5.

[101] L'association se trouve 108, rue Raymond Losserand, à Paris. Elle a été fondée par Suzette Robichon et plusieurs autres féministes et théoriciennes françaises. Le site internet est le suivant : http://sites.duke.edu/wittig/.

[102] L'application pour smartphones peut être téléchargée à l'adresse suivante : https://itunes.apple.com/us/app/id950583962?mt=8%22.

> The opening of Wittig's papers in 2015 comes after more than a decade of discussion and preparation. Over the years a number of libraries expressed interest in securing Wittig's papers. […] This is not to suggest that Wittig was especially mindful of her documentary legacy. Indeed, Sande Zeig characterises her as "not a conscious keeper of records or of documentation for herself." […] Yale University, with its growing women's and gender studies programme emerged as a viable repository for her papers. Even so, negotiations around the acquisition of Wittig's papers by the Beinecke Library extended over a period of years. In addition to her very busy schedule as a filmmaker, Zeig was also working across this time to prepare the papers for placement in a research library. That was not an easy process. For the first five years following Wittig's passing Zeig could not bring herself to engage with the papers[103].

L'ensemble de ces événements concernant l'œuvre et la mémoire de Monique Wittig témoignent de l'intérêt renouvelé qui continue de passionner chercheuses et chercheurs en Europe et aux États-Unis et il confirme cette « évidence » à lire les textes de l'écrivaine, dont parlaient Benoît Auclerc et Yannick Chevalier. En particulier, pendant les dernières décennies, les théories wittiguiennes ont été redécouvertes par un nouveau courant féministe et politique qu'on pourrait nommer « matérialisme *queer* », car il trouve ses bases dans la pensée des théoriciennes et théoriciens français, anglo-saxons et espagnols comme Bourcier, Butler et Preciado, tout comme dans la relecture des textes fondateurs du féminisme matérialiste français des années 60 et 70. En effet, malgré la distance qui sépare la pensée de Wittig des théories *queer* contemporaines, l'élaboration du sujet lesbien wittiguien demeure une source d'inspiration et de réflexion théorique aujourd'hui même :

> Si Wittig a été réinvestie par les théories *queers*, c'est précisément parce que sa déclaration selon laquelle « les lesbiennes ne sont pas des femmes » a attiré l'attention sur la stigmatisation et l'exclusion de l'identité lesbienne, comme étant la

[103] Maryanne DEVER, « Material Feminism : Monique Wittig's Papers Acquired by the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University », *Australian Feminist Studies*, 2015, p. 299-300.

> condition de possibilité de formation du sujet politique du féminisme moderne[104].

D'ailleurs, en 2000, Preciado consacrait déjà son *Manifeste contra-sexuel*[105] à Monique Wittig. Dans cette œuvre, le philosophe – qui collabore avec le « Rayon Gay[106] », la première collection littéraire française LGBT – imagine une société alternative à celle hétérosexuelle et hétérosexiste, dans laquelle on vit : il conçoit ainsi la société « contra-sexuelle », peuplée de « sujets parlants » qu'il appelle de manière significative « *wittigs*[107]. » Preciado avait pourtant remarqué le succès de la théorie politique wittiguienne à partir des années 2000, au détriment de sa poétique littéraire :

> Dans le cas de Wittig, sans que celle-ci constitue une stratégie d'évitement de sa position de lesbienne, son adhésion à la position de « l'écrivain universel » qui devait permettre le dépassement des « particularismes identitaires » n'a pas évité son effacement de la liste des classiques de la Littérature (*straight*) française après la publication du *Corps lesbien* alors qu'elle est devenue une source inconditionnelle d'inspiration pour de futurs écrivains lesbiens et *queers* et que ses textes figurent dans toutes les anthologies de littérature lesbienne publiées ailleurs qu'en France[108].

Il semble donc qu'il n'y ait pas d'évidence à lire les textes littéraires de Monique Wittig, bien que – on l'a dit plusieurs fois – ses écrits politiques et ses écrits fictionnels soient inséparablement liés.

---

[104] P. B. PRECIADO, « Gare à la gouine garou ! Ou comment se faire corps queer à partir de la pensée straight ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 189.

[105] *Id.*, *Manifeste contra-sexuel*, traduit par Marie-Hélène Bourcier, Paris, Éditions Balland, 2000.

[106] La collection littéraire « Le Rayon Gay » a été fondée par Guillaume Dustan et Jean-Jacques Augier, au sein de la maison d'édition Balland, à la fin des années 90. En 2003, ils publient le dernier texte de cette collection. Voir, à ce propos, Eric LORET, « Le gay pari. Guillaume Dustan, Énarque Destroy, lance chez Balland un « Rayon Gay » qui veut torpiller l'intelligentia pédé », *Libération*, 25 février 1999.

[107] P. B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, *op. cit*., p. 60.

[108] *Id.*, « Gare à la gouine garou ! Ou comment se faire corps queer à partir de la pensée straight ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 193.

Pourquoi alors lire l'œuvre littéraire de Monique Wittig aujourd'hui ? En essayant de répondre à cette question, Anne Garréta affirme :

> Lorsque l'on pose la question de la productivité de l'œuvre de Monique Wittig – même si elle est sujette à éclipses, à mésinterprétations –, pour moi il est évident que son articulation de la langue et du politique, et aussi bien de la politique de la littérature, a été productive et continue de l'être[109].

On pourrait en effet arguer banalement que ses romans, ses poèmes et ses pièces mettent en lumière une question qui est maintenant actuelle, comme elle l'était pendant le XX^{ème} siècle et encore plus tôt : il s'agit de l'invisibilité lesbienne. À ce propos, Stéphanie Arc affirme qu'il y a une croyance répandue, selon laquelle les homosexuels masculins sont largement plus nombreux que les homosexuelles féminines. Cependant, Arc affirme : « Sans doute un peu moins nombreuses, les lesbiennes sont aussi, et surtout, moins visibles que les gais. Et pas seulement parce que deux femmes qui se tiennent par la main attirent moins le regard des passants[110]. » Effectivement, Arc démontre que plusieurs éléments contribuent à l'invisibilité lesbienne : la condition sociale féminine restreint la liberté sexuelle des lesbiennes qui subissent plus fortement que les hommes la contrainte à l'hétérosexualité et sont donc moins prêtes à se déclarer en tant qu'homosexuelles. Quoique le XXI^{ème} siècle ait apporté de nombreuses améliorations à la vie des femmes, les lesbiennes demeurent peu visibles. Stéphanie Arc reconnaît aussi l'importance de la diffusion d'un imaginaire de la société qui comprend l'homosexualité féminine et il s'agit d'un imaginaire qui passe aussi par le cinéma, la télévision et, évidemment, la littérature[111]. Lire Monique Wittig aujourd'hui sera alors une façon de lutter contre l'invisibilité lesbienne, mais cette lecture signifierait aussi mettre en lumière une autrice, en luttant cette fois-ci contre un autre genre d'invisibilité, celle qui frappe les femmes qui écrivent.

Pourtant la raison la plus évidente qui nous pousse à lire l'œuvre littéraire

---

[109] A. F. GARRÉTA, « Wittig, la langue-le-politique », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 25.

[110] Stéphanie ARC, *Les Lesbiennes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010, p. 94.

[111] *Ibid.*, p. 96.

wittiguienne est sans doute la centralité du rôle que le corps humain joue dans ses textes. Dit autrement, Monique Wittig a le mérite d'avoir inscrit dans ses ouvrages le caractère à la fois matériel et utopique de la corporéité : éternellement changeant et difficilement saisissable dans son intégrité le corps peut être en même temps, chez l'autrice, un lieu où l'on est parfois emprisonné, ou bien l'arme parfaite pour opérer une révlution. Comme l'affirme magistralement Foucault :

> C'est autour [du corps] que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine[112].

Dans notre société occidentale contemporaine, le corps joue aussi evidemment un rôle central, car il est investi par une forme de précarité qui se manifeste à plusieurs niveaux de la vie quotidienne de la majorité de la population. Il s'agit d'une précarité économique dont évidemment le corps lui-même souffre et il s'agit aussi d'une fragilité des relations interpersonnelles, de plus en plus influencées, par exemples, par les moyens de communication numériques. Finalement, il s'agit d'une fragmentation du corps qui sollicite notre perception à travers la diffusion d'une connaissance populaire des théories modernes sur l'identité de genre : désormais, une version pour ainsi dire simplifiée de ces théories est à la portée de tout le monde. La découverte de la fluidité de l'identité de genre ne peut qu'influencer notre conception de la corporéité, en modifiant nos sensations et en nous poussant à concevoir le corps en tant qu'un ensemble de parties en équilibre précaire, plutôt qu'en tant qu'un système cohérent et uni, comme on est accoutumé à le penser, grâce à la connaissance diffusée de l'anatomie. La littérature – comme toute autre forme d'art – peut alors devenir le lieu où l'on peut représenter la corporéité avec toutes ses facettes, en donnant une

[112] Michel FOUCAULT, « Le Corps utopique », dans *Le Corps utopique, les hétérotopies*, *op. cit.*, p. 17-18.

silhouette à ces côtés inquiétants du corps : son instabilité, son caractère inachevé, sa vulnérabilité. Car le corps est « à la limite entre la nature et la culture, excédant l'une et l'autre, défaillant à l'ordre de l'une et de l'autre, il fait bordure, seuil, jointure[113] », et pourtant il peut aussi marquer la limite entre la littérature et la réalité, en devenant l'outil privilégié pour la compréhension du réel. Effectivement, comme le remarque Jean-Marie Roulin, « écrire le corps, c'est interroger les signes d'une appartenance sociale ou politique, scruter les traces qu'a pu y laisser l'Histoire, sonder la manière dont la loi agit sur l'individu[114]. » Symbole privilégié pour décrire la réalité, le corps est pourtant un élément souvent gênant, surtout s'il s'agit d'une corporéité non normative ou trop effrontée. Avant de sonder en profondeur la portée de l'inscription du corps dans l'œuvre de Monique Wittig, il faudra donc s'interroger sur ce qui implique l'étude, d'un point de vue littéraire, de la corporalité et de ses représentations.

[113] Camille DUMOULIE et Michel RIAUDEL, « Présentation », dans Camille DUMOULIE et Michel RIAUDEL (dir.), *Le corps et ses traductions*, Paris, Éditions Desjonquères, 2008, p. 9.

[114] Jean-Marie ROULIN, « Corps, littérature, société (1789-1900) », dans Jean-Marie ROULIN (dir.), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint- Étienne, 2005, p. 8.

Passage c. Lire et écrire le corps

Analyser la relation qui lie le corps humain et l'écriture, sonder les implications d'un point de vue corporel en étudiant des textes écrits, questionner les représentations du corps dans la littérature, retrouver les nombreux signifiés que la corporalité peut symboliser dans un récit fictionnel : il s'agit de tâches complexes et pour lesquelles on peut s'appuyer sur une quantité remarquable d'études et publications. En outre, la vaste bibliographie à laquelle on fait allusion ici embrasse les domaines disciplinaires les plus divers : comme le remarque Isaac Bazié, le corps situe « le travail du chercheur à la croisée des disciplines[1] », en étant un objet polysémique et traditionnellement analysé par la science, l'anthropologie, l'art, la sociologie, la médicine, pour ne citer que quelques exemples. Chaque discipline a ainsi essayé de donner sa propre définition du corps, d'en cerner les caractéristiques et les particularités, en traitant la corporalité de façons différentes selon les outils qui étaient à sa disposition. Faire face à une telle quantité d'études très hétérogènes se révèle donc un véritable défi pour la chercheuse et le chercheur qui entreprennent l'approfondissement de cette thématique.

Pour ce qui concerne notre travail, des choix se sont donc imposés : non seulement il était nécessaire de trier les publications, en limitant ainsi la portée de l'étude, mais il fallait aussi déterminer une période et des domaines disciplinaires de référence. Les études littéraires ont été donc privilégiées et, en particulier, les recherches menées récemment par Claude Fintz[2], Camille Dumoulié[3] et Francis Berthelot[4]. En revanche, l'aspect socioculturel de la corporalité a été abordé

---

[1] Isaac BAZIE, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, 2, 2005, p. 10.

[2] Pour ce qui concerne Claude Fintz, on fait allusion, par exemple, aux textes suivants : « Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier », *Littérature*, art. cité et *Du corps virtuel… à la réalité des corps*, tome I, Paris, L'Harmattan, 2002.

[3] Voir, par exemple, C. DUMOULIE et M. RIAUDEL (dir.), *Le Corps et ses traductions*, *op. cit*.

[4] Francis BERTHELOT, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

surtout au prisme des études réalisées par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello[5] et Jean-Jacques Vincensini[6]. Évidemment, notre analyse de l'œuvre wittiguienne ne peut que se construire aussi sur la base des enquêtes féministes – ou simplement féminines – autour de la question du corps de la femme. Pour cette raison, le présent travail s'est appuyé aussi sur les textes d'écrivaines, philosophes et chercheuses comme, par exemple, Chantal Chawaf[7], Elsa Dorlin[8], Colette Sarrey-Strack[9] et Odile Queran[10]. En d'autres termes, les publications françaises le plus récentes, pour la plupart concernant les XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, et relevant du domaine des études littéraires, féministes ou socioculturelles ont été privilégiées, sans doute au détriment de la plus vaste quantité de textes consacrés à la thématique du corps.

Après avoir sélectionné les études de référence, en abordant l'inscription de la corporéité dans le texte littéraire, une question est vite devenue impérative : qu'est-ce qu'on entend par corps ? La réponse n'est pas évidente, le corps étant un objet extrêmement polysémique ou, comme le remarque Mireille Calle-Gruber, « le lieu étrange d'un singulier-pluriel[11]. » Claude Fintz réfléchit à ce propos :

> Le corps n'est pas ce que l'on croit qu'il est : ouvert, labile, poreux, protéiforme,

---

[5] Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.

[6] Jean-Jacques VINCENSINI (dir.), *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003.

[7] Chantal CHAWAF, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992.

[8] Hélène ROUCH, Elsa DORLIN et Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL (dir.), *Le Corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

[9] Colette SARREY-STRACK, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, 2002.

[10] Odile QUERAN et Denis TRARIEUX (dir.), *Les Discours du corps. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1993.

[11] Mireille CALLE-GRUBER, « Corpo/corpi della differenza sessuale », dans Paola BONO (dir.), *Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000, p. 47. Calle-Gruber réfléchit ici sur le mot français "corps" qui – contrairement au terme italien "*corpo*" – garde la lettre "s" au singulier comme au pluriel : « Questa caratteristica del linguaggio fa di *corps* il luogo strano di un singolare-plurale. »

> sujet à d'infinis avatars et métamorphoses, sa figuration et sa mise en scène dans l'espace littéraire en font moins un « objet » du réel, projeté à l'intérieur de l'œuvre, qu'un espace ouvert à l'imagination, un lieu en imagination, un champ utopique[12].

Dans ses « Réflexions simples sur le corps », Paul Valéry lui-même remarque cette instabilité de la corporéité, en soulignant aussi la difficulté de la nommer :

> Il n'y a pas de nom pour désigner le sentiment que nous avons d'une substance de notre présence, de nos actions et affections, non seulement actuelles, mais à l'état imminent, ou différé, ou purement possible, – quelque chose de plus reculé, et pourtant de moins intime que nos arrière-pensées : nous nous trouvons une capacité de modifications presque aussi variée que les circonstances environnantes. […] Cette chose même est informe : nous n'en connaissons par la vue que quelques parties mobiles qui peuvent se porter dans la région voyante de l'espace de ce *Mon Corps*, espace étrange, asymétrique, et dans lequel les distances sont des relations exceptionnelles[13].

Selon Valéry, il y a « trois corps » : le premier, qu'il appelle « *Mon Corps* » est « l'objet privilégié que nous nous trouvons à chaque instant[14] », tandis que le deuxième, le « *Second Corps* », « est celui que nous voient les autres[15] ». Ce n'est que le « *Troisième Corps* » celui qui peut être inscrit dans le texte, car il « n'a d'unité que dans notre pensée, puisqu'on ne le connaît que pour l'avoir divisé et mis en pièces. Le connaître, c'est l'avoir réduits en quartiers et en lambeaux[16]. » Une telle réflèxion convient particulièrement à Monique Wittig, qui semble couper le corps en mourceaux justement afin de l'inscrire par la lettre. Cependant, dans la poétique de l'autrice, la corporalité et l'écriture participent du même processus de fragmentation, les deux subissant le même traitement de la part de Wittig.

---

[12] C. FINTZ, « Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier », *Littérature*, art. cité, p. 114.

[13] Paul VALERY, « Réflexions simples sur le corps », dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957, p. 927.

[14] *Ibid.*, p. 926.

[15] *Ibid*., p. 928.

[16] *Ibid*., p. 929.

À ce propos, il est intéressant de lire un célèbre passage du *Plaisir du texte*, où Roland Barthes esquisse une première subdivision des signifiés du mot "corps", tout en le mettant en relation avec le texte écrit :

> Il paraît que les érudits arabes, en parlant du texte, emploient cette expression admirable : *le corps certain*. Quel corps ? Nous en avons plusieurs ; le corps des anatomistes et des physiologistes, celui que voit ou que parle la science : c'est le texte des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues (c'est le phéno-texte). Mais nous avons aussi un corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques, sans aucun rapport avec le premier : c'est un autre découpage, une autre nomination ; ainsi du texte : il n'est que la liste ouverte des feux du langage[17].

Dit autrement, le corps peut être non seulement inscrit au moyen du langage de façon scientifique, à travers les études médicales et anatomiques, mais il peut être perçu aussi à travers nos sensations corporelles. Pour cette raison, écrire la corporéité devient une pratique d'aliénation du corps même, car pour inscrire le corps dans un texte, il faut en quelque sorte prendre ses distances du corps même. En d'autres termes, il faut traduire – avec les mots – le côté non scientifique du corps, cette partie de nous, ou bien cet objet dans et avec lequel on vit. En même temps, affirmer que le corps n'est qu'une « partie » de nous, c'est supposer aussi une partie qui ne serait pas corps : aujourd'hui même, la séparation entre corps et âme demeure dans notre conscience collective, tout en étant sans doute prosaïque. À ce propos, Camille Dumoulié souligne que : « Les animaux et les objets, à nos yeux, *sont* des corps, alors que nous *avons* un corps. […] Nous existons dans un corps singulier, avec tout le mouvement d'expropriation du verbe ex-sister[18]. » Ailleurs, Dumoulié a démontré aussi dans quelle mesure l'être humain s'est toujours efforcé de donner une représentation de cette corporalité dans laquelle il *ex-siste*, au moyen de l'art figuratif et de la littérature, paradoxalement « comme si, de corps en corps, l'humanité s'essayait à inventer le corps[19]. » Si donc les

[17] Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 14.

[18] Camille DUMOULIE, « Le timbre intraduisible du corps. (Artaud, Merleau-Ponty, Lacan) », dans C. DUMOULIE et M. RIAUDEL (dir.), *Le Corps et ses traductions*, *op. cit*., p. 32.

[19] *Ibid.*, p. 33.

textes scientifiques décrivent le corps anatomique froid, les textes de fiction peuvent, au contraire, faire émerger cet autre côté de la corporalité, cette dimension à la fois imaginaire, utopique et abstraite, mais aussi extrêmement réelle et concrète du corps. En d'autres termes, représenter la corporéité signifie toujours inventer, au moyen d'un discours littéraire ou artistique. C'est en suivant le même raisonnement, que Claude Fintz écrit :

> Ce que nous nommons toujours un peu légèrement le « corps » est en fait le lieu d'une expérience complexe. Où peut-il mieux être approché qu'à la croisée d'une approche scientifique et de cette autre science, en « première personne », que représente l'expérience esthétique (littéraire et artistique)[20] ?

Tout en ne pouvant pas se passer des connaissances scientifiques, l'art et la littérature se sont donc révélés les moyens privilégiés pour cette *invention* de la corporéité. Dans son article, Dumoulié poursuit sa réfléxion en soulignant que l'effort de s'aliéner de sa propre corporéité, afin de la représenter – ou bien de l'*inventer* – a conduit les artistes à morceler violemment le corps :

> Et il s'agit bien d'un travail, […] d'une torture, d'une cruauté imposée au corps pour lui donner forme, pour le faire entrer dans le monde de la culture. La nécessité et la cruauté d'un tel travail s'expliquent par le démembrement premier du corps, par le fantasme du corps morcelé qui précède la construction du corps propre. Cette sorte de dilacération, de *diasparagmos* originaire, fait que nous sommes tous des Dionysos ou des Osiris remembrés[21].

Dans *Le Corps lesbien*, Monique Wittig utilise notamment ce procédé littéraire de démembrement du corps : on le verra, son inscription de la corporalité dans la fiction littéraire passe par une violence et une cruauté qui se traduit dans une véritable liste d'organes, membres et fluides corporels. Tout se passe comme si le texte littéraire était pour Wittig une table d'opération, où le corps est morcelé, sectionné, analysé, mais aussi tâté, humé, savouré. On ne s'étonnera donc pas de retrouver, parmi les pages wittiguiennes, une allusion au mythe d'Osiris aussi :

---

[20] Claude FINTZ, « Avant-propos », dans C. FINTZ (dir.), *Les Imaginaires du corps. Littérature*, *op. cit*., p. 11.

[21] *Idem*.

> J/e commence autour de ton corps une danse violente, m/es talons s'enfoncent dans la terre, j/e dispose tes cheveux sur les mottes d'herbe, m/oi Isis la très puissante j/e décrète que comme par le passé tu vis Osiris m/a très chérie m/a très affaiblie j/e dis que comme par le passé nous pourrons faire ensemble les petites filles qui viendront après nous, toi alors m/on Osiris m/a très belle tu m/e souris défaite épuisée[22].

En suivant le raisonnement de Dumoulié, on pourrait donc supposer que l'effort de l'écrivaine est double : d'une part elle essaye de saisir la corporalité dans sa totalité, en la morcelant, et d'autre part elle impose au corps une violence qui est nécessaire, afin de le faire entrer dans le monde réel, dans la culture. Cependant, c'est pour elle un effort encore plus pénible, puisqu'il s'agit ici d'un corps lesbien et féminin et donc socialement repoussé, caché et dissimulé. Il serait alors sans doute plus correct d'affirmer que Monique Wittig essaye de représenter le procès de morcellement du corps qui précède la représentation même du corps : la corporéité dont elle écrit est déjà socialement réduite en morceaux. En d'autres termes, au moyen de l'écriture littéraire, l'autrice donne forme à ce corps doublement dépourvu de forme : d'une part, à cause de l'impossibilité de s'aliéner de sa propre corporéité, en tant qu'être humain ; d'autre part, à cause du stigmate social qui repose sur ce corps qui n'est pas masculin, hétérosexuel, occidental et blanc – bref, normatif.

Il faut pourtant remarquer que l'attention pour l'anatomie humaine était répandue dans le milieu féministe des années 70. En 1973, aux États-Unis, la publication du texte *Our bodies, ourselves*[23] est l'un des premiers résultats d'une révolution en cours, pour ce qui concerne la prise de conscience de la part des femmes envers leurs propres corps. En effet, déjà à partir de la fin des années 50, le problème du manque d'autonomie des femmes par rapport à leur propre

---

[22] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 87.

[23] BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE, *Our Bodies, Ourselves*, New York, Simon & Schuster, 1973. Il s'agit d'un texte de vulgarisation concernant l'anatomie et le fonctionnement du corps féminin. Le collectif qui l'a créé a défié ouvertement l'institution médicale traditionnelle, les préjugés liés à la sexualité féminine et les tabous qui occultaient et réprimaient le plaisir et la liberté des femmes.

corporéité devient très actuel, avec notamment la lutte menée afin de sensibiliser la population à la question de la contraception : en France, en 1956, Évelyne Sullerot, membre de la commission nationale consultative des droits de l'Homme, fonde l'association « Maternité heureuse », afin de promouvoir la contraception, mais il faudra attendre 1967 pour qu'une loi autorise les contraceptifs sur le territoire français[24]. Pour la première fois, les femmes ont le pouvoir de contrôler leur propre sexualité et elles se réapproprient donc leur corps. Une telle révolution sociale ne peut qu'avoir influencé le travail des théoriciennes et des écrivaines de l'époque, y compris Monique Wittig. Cela rend aussi évident l'intérêt que plusieurs féministes ont manifesté envers la biologie ou la médicine. Maria Puig de la Bellacasa nous rappelle que :

> Il y a des raisons clairement politiques à cet intérêt. En effet, surtout depuis les années soixante-dix, les corps des femmes constituent un terrain de lutte féministe. […] [Les féministes] critiquent alors les manières dont les sciences, surtout biologiques, ont contribué à construire des corps humains sexués/genrés[25].

Évidemment, les luttes féministes ne se sont pas arrêtées dans les années 70. En effet, pendant les décennies suivantes on s'est battu, par exemple, en faveur de l'interruption volontaire de grossesse, de la légitimation de la prostitution et, plus récemment encore, du droit à la gestation pour autrui. Pour ce qui concerne les dernières années, Guillaume Bridet a remarqué qu'à partir de l'année 1994, un nombre de plus en plus considérable de femmes ont commencé à créer des œuvres d'art sur et autour la corporalité : « ce phénomène est d'autant plus important qu'il rassemble des femmes appartenant à des générations différentes, qu'il n'est pas seulement français et qu'il ne touche pas seulement la littérature mais aussi le cinéma ou les arts plastiques[26]. » D'ailleurs, on a déjà souligné l'importance du

---

[24] Voir, Frédérique AGNÈS et Isabelle LEFORT, *100 ans de combats pour la liberté des femmes*, Paris, Flammarion, 2014, p. 42-46.

[25] Maria PUIG DE LA BELLACASA, *Les Corps des pratiques : politiques féministes et (re)constructions de « la nature »*, dans H. ROUCH, E. DORLIN et D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL (dir.), *Le Corps, entre sexe et genre*, *op. cit*., p. 15.

[26] Guillaume BRIDET, *Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet*, dans Bruno BLANCKEMAN, Aline

rôle que le lien entre femme et corps joue dans la société et en littérature aussi. La critique des œuvres des autrices qui se sont intéressées à la corporéité témoigne de cette importance, tout en faisant pourtant émerger les préjugés qui demeurent autour des écrivaines et des femmes en général :

> Le lien du corps et de l'écriture féminine n'est certes pas nouveau et ne fait que réactualiser un certain nombre de lieux communs que certaines d'entre elles […] peuvent reprendre à leur compte, mais dont elles demeurent plus ou moins les victimes. Alors que les hommes auraient le monopole de la raison, du contrôle d'eux-mêmes et de l'élévation spirituelle, les femmes seraient du côté de l'émotion, de l'instinct et éprouveraient quelque difficulté à mettre à distance leur réalité physique. Il est ainsi tout à fait curieux de voir la critique, même lorsqu'elle est bienveillante, étendre l'animalisation de la femme jusque dans son activité d'écriture et inverser de ce fait le long processus d'élévation que constitue, dans l'imaginaire collectif et peut-être dans la réalité, la sublimation[27].

En effet, on ne peut pas déconstruire la notion de corps, sans déconstruire aussi la notion de nature : une telle tâche est d'autant plus épineuse pour une femme, traditionnellement perçue si étroitement liée à sa nature – et donc à son animalité – qu'elle en est presque victime, prisonnière, soumise. En outre, comme le remarque Juliana Lopes Miasso :

> Parler du corps en littérature n'est pas évident. Employer ce terme peut signifier que l'on fait référence à un corps physique, libre de n'importe quel mouvement de la pensée. Liée à cela est l'idée de sexualité, très marquée quand on mentionne le corps, comme s'il était simplement de la chair et ne pourrait ainsi qu'être symbole du sexe – et comme si la sexualité n'était que physique[28].

MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 439. À remarquer aussi, à partir des annés soixante, la diffusion du *body art* comme moyen d'expression féministe. Parmi les artistes les plus influentes de l'époque, on rappelle Peggy Phelan, autrice aussi de textes comme *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.

[27] *Ibid.*, p. 442.

[28] Juliana LOPES MIASSO, « Les corps en littérature : une lecture de *Boutès* », *Non plus*, 4, 2013, p. 79.

Pourtant, la sphère de la sexualité est effectivement très présente dans l'œuvre de Monique Wittig qui, on le verra, n'hésite pas à se réapproprier la pornographie même, en renversant plusieurs aspects de la représentation traditionnelle de l'érotisme et du plaisir féminins. Le corps wittiguien est ainsi fortement sexué et jouissant, mais il ne se réduit jamais seulement à la sphère érotique : il s'agit d'un corps qui entre violemment dans la réalité au moyen du langage et par le langage même il est blessé, mais aussi revigoré et en mesure de changer le monde. En d'autres termes, Wittig joue avec ce regard qui est habituellement posé sur les écrits des femmes qui concernent le corps, en ne négligeant pas le côté érotique de la corporalité, mais en le renforçant et en donnant ainsi – on le verra – une image inédite de la sexualité.

Les œuvres wittiguiennes sont ainsi peuplées de corps érotiques mais de façon non traditionnelle, vulnérables et puissants en même temps, toujours en métamorphose, à la limite entre humain et animal, de corps parlant ou écrivant, mais en tout cas dans une relation complexe et violente avec le langage. Effectivement, comme l'affirme Hugues Marchal : « Bien que les mots soient produits par le corps qui les profère ou les inscrit, ils s'en écartent et naissent dans cet écart. Silence, blanc, marge : le corps resterait donc dans un non-dit[29]. » L'espace qui sépare notre corps des mots qu'il articule s'inscrit ainsi dans les textes de Wittig aussi. On peut supposer que l'autrice s'efforce de donner une forme à cet écart au moyen de la typographie : blancs, symboles et changements soudains de forme interrompent la routine de la lecture, en gênant un autre corps, le corps de celle ou celui qui est en train de lire. On consacrera une analyse plus approfondie à cette relation entre texte écrit et corps des lecteurs, mais, pour l'instant, il suffira de remarquer que le projet subversif wittiguien, auquel on a fait allusion dans le chapitre précédent, comprend aussi l'effort de déstabilisation de la lectrice et du lecteur, au niveau physique, corporel. Les silences de l'écriture, l'espace typographique inusuel et l'usage de symboles dessinés sont alors parmi les procédés littéraires que Monique Wittig utilise sciemment dans chacun de ses

[29] Hugues MARCHAL, « Écrire ou comment l'attraper : représentation du corps et représentation du poème au XX^{ème} siècle », dans C. FINTZ (dir.), *Les Imaginaires du corps. Littérature*, *op. cit*., p. 234.

textes et qui témoignent non seulement de l'importance du corps dans la poétique de l'autrice, mais aussi de la construction de sa part d'un réseau de renvois, autocitations et réitérations qui relient son œuvre toute entière.

Pourtant, Monique Wittig n'est qu'une des écrivains qui s'efforcent d'inscrire la corporalité dans leurs écrits, pendant la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Hugues Marchal définit cette inscription du corps dans la littérature comme un véritable défi pour les auteurs contemporains, en rappelant la lucide réflexion du philosophe Jean-Luc Nancy[30] : « Soit à écrire, non pas *du* corps, mais le corps même. Non pas la corporéité, mais le corps. Non pas les signes, les images, les chiffres du corps, mais encore le corps. Cela fut, et sans doute n'est déjà plus, un programme de la modernité[31]. » Les écrivains du XX^{ème} siècle ont donc refusé le simple modèle prosopographique[32], en essayant de combler l'écart entre corporalité et langage : ils ont accepté le défi. Car il s'agit bien sûr d'un défi : paradoxalement, à la différence du langage, le corps demeure dans une dimension en même temps abstraite et insaisissable, parce qu'il est si proche de nous qu'il devient presque irréel : ainsi, la littérature « manifeste l'intolérable présence » du corps, « elle proclame, contre tous les arts plastiques, que le corps n'est pas un objet de représentation. Il est impossible de représenter ce qui échappe aux ordres du réel[33]. » Écrire le corps signifie non seulement s'aliénier de sa propre corporéité, mais aussi exercer toujours une traduction d'une sphère de notre réalité, matérielle mais en même temps impossible à saisir dans sa totalité, c'est-à-dire la corporéité, à une autre sphère, apparemment plus abstraite, mais toujours très concrète, c'est à dire le langage. C'est en suivant le même raisonnement que Camille Dumoulié et Michel Riaudiel écrivent : « Le corps est donc un corps conducteur de sens. Mais comme il joint deux domaines hétérogènes, la chair/la

---

[30] *Ibid.*, p. 225.

[31] Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 12.

[32] Dans le *Trésor de la langue française informatisé* on trouve la définition suivante du mot "prosopographie" : « Description des qualités physiques d'un personnage réel ou fictif. » (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3024863805;)

[33] Camille DUMOULIE et Michel RIAUDEL, « Présentation », dans C. DUMOULIE et M. RIAUDEL (dir.), *Le Corps et ses traductions*, *op. cit*., p. 9.

langue, la nature/la culture, il est d'abord et originairement un corps traducteur[34].» Effectivement, on a affaire à un « corps frontière[35] », où plusieurs binômes convergent : il est à la limite entre chair et langue, nature et culture, rationalité et instinct, science et arts, identité individuelle et relation interpersonnelle. À la fois limite et conjonction, la corporéité devient ainsi le lieu de traductions infinies, en produisant incessamment du sens. À ce propos, David Le Breton affirme : « Le corps produit continuellement du sens, il insère ainsi activement l'homme à l'intérieur d'un espace social et culturel donné[36]. » En effet, le corps produit du sens seulement dans la société, en relation avec les autres corps et avec l'Histoire. Pour cette raison, comme le remarque Jean-Marie Roulin, « les représentations littéraires du corps engagent une culture et ressortissent à une anthropologie[37]. » On verra alors dans quelle mesure les corps wittiguiens mobilisent la culture occidentale contemporaine, en faisant émerger ses contradictions, notamment pour ce qui concerne les inégalités entre les classes sociales des hommes et des femmes, mais aussi entre les catégories des dominants et des dominés.

Pour conclure, il faut remarquer que, dans l'œuvre de Monique Wittig, le corps est abordé à partir des deux aspects qui le caractérisent : le côté médical et scientifique et la dimension émotionnelle et sensorielle. Pourtant, chez Wittig, il s'agit d'un corps précis, c'est-à-dire le corps lesbien, aux traits anatomiques féminins. Bien que l'autrice s'insère ainsi dans la tradition féministe de son époque, son point de vue sur l'érotisme et le plaisir sexuel est révolutionnaire et elle crée des personnages en même temps aux corps jouissants et vulnérables, violents et puissants. Il faut cependant souligner que l'approche de Wittig est notamment matérialiste, en politique tout comme en littérature, et donc, même si la corporéité garde toujours un caractère abstrait et symbolique, en représentant une culture et en étant le produit d'une anthropologie, ce qui fascine le plus Monique Wittig c'est le côté matériel du corps. D'une part, l'écrivaine sonde en

---

[34] *Ibid.*, p. 10.

[35] A. CORBIN, J.-J. COURTINE et G. VIGARELLO, *Histoire du corps*, *op. cit.*, p. 10.

[36] David LE BRETON, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992, p. 26.

[37] Jean-Marie ROULIN, « Corps, littérature, société (1789-1900) », dans J.-M. ROULIN (dir.), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, *op. cit.*, p. 7.

profondeur le lien entre corporalité et langage, en faisant émerger ce qui peut être défini une véritable lutte "corps à corps", avec des conséquences physiques pour les personnages. Par exemple, la pièce radiophonique *Récréation*[38] met en scène une masseuse qui manipule à la fois avec ses mains et avec ses mots une cliente qui ne cesse pas d'exprimer la douleur physique qu'elle éprouve[39]. D'autre part – on l'a dit –, la dimension corporelle de l'œuvre de Wittig inclut aussi le corps de la lectrice et du lecteur. En effet, les textes wittiguiens ont une structure qui oblige celle ou celui qui lit à modifier sa routine de lecture. On pourrait affirmer que l'autrice manie ses écrits comme s'il s'agissait de corps : ses livres deviennent ainsi presque des organismes vivants, indépendants et de l'autrice et de la lectrice ou du lecteur, mais en relation entre eux. À ce propos, il est intéressant de lire la réflexion de Claude Fintz qui affirme que le corps, comme le texte « est, à l'image d'une cellule, inséparable des environnements immédiats et lointains avec lesquels elle échange des informations par l'intermédiaire de sa paroi/peau[40]. » Les corps wittiguiens, comme les œuvres wittiguiennes, sont en relation incessante avec les autres corps/textes, ils subissent des métamorphoses, ils sont fragmentés violemment ou soumis à un mouvement circulaire. Comme on verra dans le prochain chapitre, ce sont surtout les choix typographiques qui témoignent de cette approche corporelle à l'écriture.

---

[38] Monique WITTIG, *Récréation*, pièce radiophonique inédite, Radio Stuttgart, 1972.

[39] D'ailleurs, il est aussi intéressant de remarquer que le moyen radiophonique permet à l'autrice une tout autre inscription de la corporalité dans le texte : le corps est ici complètement disincarné (*dis-embodied*), ce qui le rend d'autant plus imaginaire, car il n'est pas simplement écrit, mais il est joué au moyen de la voix des acteurs.

[40] C. FINTZ, « Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier », *Littérature*, art. cité, p. 119.

IV. Anatomie de l'œuvre wittiguienne

À propos de l'œuvre *Orlando* de Virginia Woolf[1], Nadia Setti remarque que le corps du texte est l'équivalent du corps changeant du personnage : comme Orlando, l'œuvre de l'autrice anglaise ne peut pas se limiter à un seul genre[2]. La même observation convient à Monique Wittig dont les personnages se placent dans un au-delà des genres – dans le sens de classes sociales des femmes et des hommes – tout comme les textes, qui échappent à toute classification stricte de genre littéraire. Corps humain et corps du texte se réunissent alors sous l'idée de genre, de classe et de classification, dans un parallèle constant entre corporéité et écriture.

Dans ce chapitre on verra donc dans quelle mesure Monique Wittig utilise les mots comme s'il s'agissait d'une multitude de corps, chacun avec sa forme et son poids concrets. Le même parallèle peut être tracé dans la relation entre corps humain et corps du texte : il faudra alors examiner soigneusement la structure des textes wittiguiens, tout en ne négligeant pas l'inscription significative de la mort et de la maladie dans les œuvres de l'écrivaine. La cyclicité est effectivement une caractéristique de l'œuvre de Wittig qui rapproche le corps du texte : les éléments et les procédés qui amplifient la structure circulaire et l'unité du *corpus* de l'autrice seront donc examinés. On démontrera pourtant que, dans l'œuvre de l'écrivaine, la dimension corporelle se montre la plus porteuse de sens et elle non seulement marque l'avancée et le sens de l'intrigue, mais joue un rôle dans la construction de l'identité des personnages aussi.

---

[1] Virginia WOOLF, *Orlando*, traduit de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Delamain et Boutelleau, 1931.

[2] Nadia SETTI, « Passaggi di genere. Figure e transfigure della differenza », dans Paola BONO (dir.), *Scritture del corpo. Hélène Cixous*, *op. cit.*, p. 89 : « L'equivalente del corpo mutevole di Orlando è il corpo mutevole del testo, figura dei cambiamenti di umore, stile, registro, della scrittura, che non può limitarsi a un genere. Cosa sono i *pastiches*, la parodia l'ironia se non modi di passare tra i generi, senza lasciarsi definire dalle loro leggi o dai canoni dell'epoca letteraria, senza cadere nell'imitazione, nell'identico ; il "come se" letterario altro non è che un modo per falsare le piste, dare un appuntamento al genere per poi mancarlo giusto all'ultimo momento. »

Quoi qu'il en soit, le lien entre corps humain et corps du texte a été exploré par plusieurs auteurs au cours des siècles et l'on pourrait affirmer que notre corporéité est normalement influencée par le langage et donc par l'écriture aussi. À ce propos, Bazié argue lucidement que :

> Dans son essence, dans sa lettre même, l'écriture est estampillée de l'empreinte du corps. Dès lors, écrire le corps ne constituerait qu'un redoublement, un prolongement du corps et une mise en abyme de l'écriture. À l'inverse, nous pouvons dire que tout corps est toujours déjà écrit, déjà défini par l'effet de langage, d'un nom propre qui l'assigne à jamais à un genre à la fois grammatical et sexuel[3].

Wittig profite de ce lien qui existe déjà entre écriture et corps et le sonde en profondeur. Elle ne se limite pourtant pas à l'inscription d'une corporalité dérangeante dans ses textes, mais elle réussit aussi à bouleverser le corps de la lectrice et du lecteur : en effet, la routine de la lecture est dérangée par des choix typographiques inusuels, en obligeant ainsi celle ou celui qui lit à se rapprocher du livre de façon singulière.

Cependant, le lien entre corporalité et livres se manifeste aussi chez Wittig grâce à la poétique particulière du fragment qui caractérise l'écriture de l'autrice. Les corps et les textes subissent le même traitement : fragmentés, difficilement reconstruits, ils dénoncent l'imaginaire traditionnel, en faisant émerger la voix des sujets marginalisés. Il ne s'agit pas seulement des sujets lesbiens, qui échappent aux catégories hétéronormatives de la société, mais aussi des écrivaines qui ne font pas partie du canon littéraire, par définition patriarcale et hétérosexiste. On verra donc dans quelle mesure l'utilisation du procédé de la mise en abyme du livre et la pratique de la réécriture sont autant de stratégies que l'autrice utilise afin de se réapproprier, d'une part, la tradition littéraire et, d'autre part l'imaginaire corporel, en représentant des corps paradoxalement monstrueux, à la limite entre la maladie, la mort et la vie, mais aussi très concrets et réels. Le chapitre se conclura avec une réflexion autour du caractère très tangible de ces corps, à travers une brève analyse de la présence des cinq sens dans l'œuvre wittiguienne toute entière.

---

[3] I. BAZIE, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, art. cité, p. 18.

Finalement, notre étude des textes de Monique Wittig s'appuiera sur des notions qui donneront lieu à des courts excursus de théorie littéraire. Par exemple, on abordera le concept d'intertextualité qui convient particulièrement à l'analyse de l'œuvre wittiguienne. L'étude de cette notion est indissociable de la lecture des travaux du groupe Tel Quel et de la revue homonyme, fondée en 1960. Dans un ouvrage collectif[4] signé par Barthes, Foucault, Derrida, Kristeva et Sollers, le terme d'intertextualité entre officiellement dans le système théorique du groupe. De même, Julia Kristeva publie en 1969 son texte déjà cité *Sèméiotiké*[5], où elle propose les fondements d'une véritable théorie de l'intertextualité. On a déjà remarqué que Monique Wittig avait sans aucun doute participé d'un tel climat culturel et qu'elle appréciait le travail de Tel Quel, auquel elle reconnassait le mérite d'une démarche matérialiste[6]. L'autrice s'insère ainsi dans un contexte littéraire qui l'influence certainement, tout en développant néanmoins une poétique très personnelle et subversive.

4.1 Le texte qui prends corps

On se référera encore une fois à la pensée de Roland Barthes et, en particulier, à un autre célèbre passage du *Plaisir du texte* :

> Le texte a une forme humaine, c'est une figure, une anagramme du corps ? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique[7].

Avec ces quelques mots, Barthes résume plusieurs aspects très intéressants concernant la relation qui lie le corps humain au texte, en soulignant que l'élément cruciale de cette liaison n'est qu'un plaisir d'ordre presque érotique. On verra que cette théorie barthesienne se révèle pertinente pour appréhender la poétique de

[4] TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968.

[5] J. KRISTEVA, *Sèméiotiké*, *op. cit*.

[6] M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 42

[7] R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, *op. cit*., p. 14.

Wittig et éclairer la portée de l'implication du corps de la lectrice et du lecteur dans l'œuvre de l'autrice. Pourtant, Barthes n'est pas le seul à créer un parallèle entre le corps humain et le corps textuel. Effectivement, pour ce qui concerne la littérature, les études et les œuvres consacrées à cette thématique sont innombrables. Les auteurs du XX^{ème} siècle ont souvent essayé d'inscrire le corps dans le texte et de fusionner l'écriture à la corporéité et vice versa : Jean Sénac écrit alors des « corpoèmes[8] », François-Bernard Michel inscrit ses symptômes respiratoires dans le texte[9], et, comme l'affirme Claude Fintz, « pour Claudel, le battement cardiaque règle le mètre du verset[10]. »

Plus prosaïquement, on pourrait affirmer aussi que celui entre corps et texte n'est qu'un rapprochement presque machinal pour l'être humain, puisqu'impliqué, par exemple, par la terminologie qui caractérise la dimension de l'écriture et de la lecture. À ce propos, Fintz remarque que :

> Les imaginaires du corps laissent leur trace au sein même du lexique, qui conçoit le livre comme le reste d'un corps. Le texte est *corpus*, cadavre disséqué par le scalpel du critique ; on nommait autrefois « *fantôme* » la feuille du papier laissée par le bibliothécaire pour marquer l'emprunt d'un livre et le mot « *reliques* » désigne, entre autres, les inédits posthumes d'un auteur[11].

La métaphore du corps, à propos du texte, est très utilisée par Wittig dans son *Chantier littéraire*. Par exemple, en faisant allusion aux œuvres de Nathalie Sarraute, l'autrice argue que plusieurs éléments langagiers entrent en composition avec des éléments concrets et matériels « pour créer un corps homogène[12] », c'est-à-dire, une œuvre littéraire. Cependant, on pourrait affirmer aussi que, pour Monique Wittig, ce n'est pas seulement le texte – dans sa forme livresque ou discursive – qui possède une corporalité, mais, dans sa pensée, le langage est un véritable corps. En effet, toujours en analysant les récits sarrautiens, l'écrivaine

---

[8] Jean SENAC, *A-Corpoème*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1981.

[9] François-Bernard MICHEL, *Le Souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Gallimard, 1984.

[10] C. FINTZ, « Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier », *Littérature*, art. cité, p. 125.

[11] *Ibid.*, p. 126.

[12] M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 92.

fait allusion à la « vie du langage[13] » et son matérialisme s'exprime lucidement dans l'image d'une lutte "corps à corps" entre l'auteur et la langue : « C'est-à-dire qu'un écrivain a d'abord affaire à un corps solide qui doit être manipulé d'une façon ou d'une autre. […] C'est d'abord pour un écrivain un corps de mots dont l'existence matérielle a un certain impact et violence[14]. » Les mots, dans leur ensemble, forment donc un corps monstrueux et violent : « Oui certes le langage est matériel et il frappe[15]. » Pareillement aux protagonistes du *Corps lesbien*, cet être langagier, ce "monstre de mots", subit aussi des métamorphoses : « Quand on travaille avec lui on croit le saisir à un endroit mais on l'a saisi à un autre. On croit tenir une forme mais voilà qu'elle est comme le vieillard de la mer, aussitôt tenue elle change et se dérobe. Les signifiés bougent[16].» Chez Monique Wittig, la métaphore corporelle s'étend ainsi au signifié qui doit se défaire « d'une partie de son abstraction en "se faisant chair", en prenant forme dans le mot[17]. » Sans doute, l'écrivaine fait ici allusion à la pensée d'Hélène Cixous, qui avait encouragé les femmes à écrire sur elles-mêmes, dans une sorte d'auto-accouchement[18]. De même, on l'a vu, Béatrice Didier avait comparé le désir d'écrire à celui d'enfanter[19]. En ayant un regard très différent par rapport à celui de Cixous et de Didier, au lieu d'utiliser l'image maternelle de la venue au monde, Wittig fait allusion au désir érotique et au plaisir sexuel, en explicitant la relation entre le texte et le corps de celle ou celui qui lit. Ainsi le lien barthesien entre

---

[13] *Id.*, « Le Contrat social », dans *Ibid.*, p. 70.

[14] *Id.*, « Le Langage à travailler », dans *Ibid*., p. 95.

[15] *Ibid.*, p. 112.

[16] *Ibid.*, p. 121.

[17] *Ibid.*, p. 120-121.

[18] Voir, Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit*., p. 37 : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement. »

[19] Voir, Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, *op. cit*., p. 11 : « Le désir d'écrire, aussi fondamental peut-être que le désir d'enfanter et qui probablement répond à la même pulsion, ne pouvait être utilisé de la même façon par la société. »

plaisir textuel et plaisir corporel revient dans la poétique de l'autrice, selon laquelle la lectrice et le lecteur éprouvent une jouissance pareille à celle qu'on ressent pendant une rencontre amoureuse :

> Les mots caressent […], ils caressent l'œil mais ils ne s'en tiennent pas là, le corps est gagné comme dans l'amour, un geste de caresse commence à un endroit précis et de là le corps est touché dans son ensemble. Et comme dans ces caresses carnales qui parfois sont plaisantes simplement mais peuvent aller jusqu'au dérangement, ainsi font les caresses des mots[20].

Dans cette rencontre amoureuse, à la fois plaisante et dérangeante, même le corps de la lectrice et du lecteur subit une sorte de métamorphose : « dans la relation à la page il y a pour le lecteur une transformation de toute sa relation au langage[21] » et « les mots sont responsables de tout l'individu en cause jusqu'à la forme de son moindre muscle[22]. »

Dans la pensée de Wittig, le langage est donc un corps qui se compose des mots, qui sont à leur tour des petits corps très matériels. Cette corporéité textuelle entre en contact avec les corps des lecteurs, en les modifiant. Cependant, on l'a dit, la métaphore du corps s'étend à l'œuvre aussi, dans sa forme achevée de livre. Ici, l'autrice utilise souvent l'image de la statue, tout d'abord, notamment, en comparant l'œuvre littéraire au cheval de Troie : « Si on imagine le Cheval de Troie comme une statue, c'est-à-dire une forme avec des dimensions, alors il faut lui donner la nature à la fois d'un objet matériel et d'une forme. Il n'est pas autre chose en écriture[23]. » La métaphore de la statue revient aussi dans un autre passage du *Chantier littéraire*, où l'autrice compare, cette fois-ci, le langage à un corps de marbre : « Quelle que soit la rigueur scientifique de chaque science du langage elle tronçonne le corps langage à l'horizontale. Ce serait comme couper une tranche dans une statue, en donner une section horizontale[24]. » L'image de la statue est présente aussi dans les textes narratifs de l'autrice. Encore une fois, les

[20] Monique WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 122.

[21] *Idem*.

[22] *Idem*.

[23] *Ibid.*, p. 93.

[24] *Id.*, « Le Chantier littéraire », dans *Ibid*., p. 49-50.

personnages de Wittig subissent le même destin du langage et du texte :

> Pourquoi folle exécrable m/a très chérie t'es-tu faite de pierre alors que j/e t'aime si tendrement ? Tes cheveux châtains ont la raideur des fils de plomb, tes yeux marrons sont les boules de verre d'une statue, à vouloir te faire revivre j/e m/e cogne la tête contre tes seins durs, le sang ne coule pas dans tes veines, l'air ne passe pas dans tes poumons[25].

Le corps en marbre revient aussi dans *L'Opoponax*, quand, lors d'une retraite, les jeunes filles regardent curieusement « une statue gallo-romaine[26] », dans le jardin du couvent. Il s'agit d'une « femme debout les bras écartés du corps. » Ce corps féminin nu, regardé de près par le groupe de jeunes filles, dont les yeux s'attardent sur les cuisses longues, provoque un effet dissonant, en relation avec la situation de retraite spirituelle et la rigueur de la vie qu'elles vont pratiquer dans le couvent. Wittig inscrit ainsi la corporéité dans un milieu connoté religieusement, où le corps est en quelque sorte toujours censuré et caché. L'écrivaine utilise donc subtilement des éléments corporels, afin de faire émerger ironiquement une contestation politique et féministe autour du corps de la femme.

Au moyen de l'image statuaire, l'écrivaine insère ainsi le corps dans le texte, tout en reliant sa poétique matérialiste et sa théorie linguistique à son œuvre littéraire. Cependant, on pourrait affirmer que Wittig inscrit la corporalité dans ses écrits à un niveau encore plus subtil : en échappant aux règles typographiques traditionnelles, les livres wittiguiens se composent comme de corps, entrent en relation l'un avec l'autre comme des organismes indépendants et la narration même semble se dérouler en suivant une cyclicité pareille à celle de la vie humaine. La corporéité se manifeste donc dans l'œuvre wittiguienne dans plusieurs formes différentes, souvent de façon violente et explicite, mais des fois à travers des procédés littéraires plus fins et presque insaisissables aussi. L'aspect

---

[25] M. Wittig, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 25. Il est évident ici la présence de l'hypotexte de l'œuvre de Baudelaire : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,/ Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,/ Est fait pour inspirer au poète un amour/ Eternel et muet ainsi que la matière. » (Charles BAUDELAIRE, « La Beauté », dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 66)

[26] *Id.*, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 177.

typographique témoigne donc de cette inscription subtile du corps dans le texte.

4.1.1 La construction typographique du texte

On vise donc maintenant à analyser les spécificités de l'écriture wittiguiennes par rapport à l'aspect typographique et à l'organisation du texte. Il s'agit des choix linguistiques et graphiques qui sont souvent en relation avec le genre littéraire – ou les genres – auquel appartient l'œuvre en question. Cependant, on s'efforcera de sonder ces procédés littéraires et typographiques en adoptant un point de vue strictement *anatomique*. En d'autres termes, les textes de Monique Wittig seront analysés en tant que plusieurs *corps* indépendants qui forment pourtant un *corpus* cohérent.

Tout d'abord, il faut donc examiner les parties qui composent les œuvres wittiguiennes. Son premier texte, *L'Opoponax*, se subdivise en sept parties. Ces sept parties ne sont pas de véritables chapitres : premièrement elles ne sont pas numérotées et, en plus, l'intrigue étant réduite à une série d'actions et de dialogues enchaînés apparemment au hasard, il n'y a pas une progression chronologique claire qui puisse nous signaler un changement de chapitre. Il faut remarquer que, comme le souligne Ostrovsky, la structure de l'œuvre « perfectly renders the child's perception of temporal flux as opposed to the adult's insistence on chronological measurement and segmentation[27]. » L'avancée du temps est pourtant percevable grâce à plusieurs éléments de la narration qui nous signalent la croissance des enfants et donc le passage du temps. Jean Duffy souligne que :

> The children's intellectual development is charted via various fictional devices, but perhaps chiefly through references to and quotations from the materials – printed and oral, popular and literary, educational and recreational – that they read and recite, and through the relative density of those references in different parts of the text[28].

[27] E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 13.

[28] J. DUFFY, « *L'Opoponax* by Monique Wittig », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, art. cité, p. 157.

Il s'agit donc de détails liés au système scolaire et aux choix ludiques des protagonistes. Tout d'abord, en lisant le texte on s'aperçoit du changement progressif des lectures et des exercices scolaires réalisés par les enfants. Ainsi, dans les trois premières parties du livre, ils récitent des comptines et des chansons proposées par les enseignantes : « [Mademoiselle] dit qu'il faut chanter pour s'aider à marcher. On chante, ne pleure pas Jeannette on te mariera, on te mariera[29]. » En plus, ils font de considérations, ou mieux, ils répètent des discours qu'ils ont entendu par les adultes et qui marquent le progrès de leur apprentissage de la lecture et de l'écriture : « Quand on sera grand on pourra lire sans la règle et sans ma sœur dans un livre tout seul sans répéter. On lira des tas de pages sans s'arrêter[30]. » Dans la quatrième partie du livre, les enfants commencent à se montrer plus indépendants dans la lecture et ils feuillettent des livres de lecture et d'images : « Vincent Parme se met à rire de toutes ses forces en mettant son livre d'images sous les yeux de Catherine Legrand par-dessus le livre de lecture qu'elle est en train de lire[31]. » À partir de la cinquième partie, les références littéraires nous font comprendre que les enfants ont désormais grandi : des auteurs comme Pascal[32], Charles d'Orléans[33], mais aussi Rimbaud[34] et Louise Labé[35] sont mentionnés de plus en plus fréquemment. En outre, les protagonistes commencent à copier des citations de façon autonome et même à écrire leurs propres petites œuvres littéraires : « Denise Causse arrache une feuille et se met à la tricoter dans ses mains en disant, tu sais Valerie Borge écrit des poèmes[36]. »

La croissance des protagonistes est pourtant signalée aussi par les jeux qu'ils font. Ainsi, dans les premières parties du livre, les choix ludiques sont très enfantins (« Dans la cour de l'école on joue à être malade. […] Le médecin utilise

[29] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 71.

[30] *Ibid.*, p. 23.

[31] *Ibid.*, p. 146.

[32] *Ibid.*, p. 178.

[33] *Ibid.*, p. 179.

[34] *Ibid.*, p. 196.

[35] *Ibid.*, p. 201.

[36] *Ibid.*, p. 187.

des feuilles de lilas en compresse[37]. ») En revanche, au fil des pages, les protagonistes commencent à s'amuser en explorant les campagnes qui entourent la ville et en volant les pommes des arbres qu'ils trouvent pendant leurs promenades aventureuses[38]. Ils marchent seuls dans la nature, ils se mettent en danger et ils se débrouillent de plus en plus sans l'aide des adultes. Finalement, dans les dernières parties du roman, les moments ludiques disparaissent petit à petit, les jeunes filles préférant s'échanger des secrets en fumant une cigarette, pendant les heures libres : « On a la permission de faire ce qu'on veut jusqu'à onze heures. Dominique Vurse offre une cigarette à Catherine Legrand[39]. »

Finalement, il faut souligner que, dans le roman, l'avancée du temps est marquée par le corps même des protagonistes. En effet, tout d'abord la corporalité est perçue par les enfants comme une dimension ludique : il suffira de rappeler le début du livre, où un petit garçon essaye de montrer sans pudeur son pénis aux autres élèves et il est tout de suite arrêté par l'enseignante : « Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen entre dans la classe le dernier en criant qui c'est qui veut voir ma quéquette, qui c'est qui veut voir ma quéquette. Il est en train de reboutonner sa culotte[40]. » Dans les premières parties du livre, le corps est donc une découverte amusante ou inquiétante, et il réveille toujours la curiosité des enfants : « Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen dit, regarde ma quéquette. Pourquoi tu as ça toi ? Parce que je suis grand. Moi j'en aurais aussi ? Oui quand tu seras comme moi. Mais quand ? Je te dis quand tu seras comme moi[41]. » En revanche, les parties centrales de l'œuvre sont le lieu d'une prise de conscience de la corporéité qui passe par l'exploration sensorielle du monde, mais aussi par le désir de regarder le corps d'autrui :

> La plus grande des petites filles qui s'appelle Françoise propose qu'on joue à qui sautera le plus haut contre le mur. Elle fait voir comment et elle jette la jambe en hauteur elle arrive comme ça au bord du mur. Pendant qu'elle fait ça on lui voit la

[37] *Ibid.*, p. 22.

[38] *Ibid.*, p. 132-133.

[39] *Ibid.*, p. 238.

[40] *Ibid.*, p. 7.

[41] *Ibid.*, p. 19.

> vulve les fesses et la raie entre parce que son slip est tout troué. On lui dit, recommence pour voir[42].

Au fil des pages le regard posé par la petite fille, Catherine Legrand, sur sa camarade, Valerie Borge, devient presque érotique. En effet, Catherine regarde secrètement l'amie, quand elle lui tourne le dos, en s'attardant sur des parties normalement cachées du corps de Valerie, afin de jouir de leur vue :

> C'est la première fois qu'on le voit tout nu le cou de Valerie Borge, alors on se rend compte qu'on n'aime pas les cheveux longs […] que c'est seulement bien quand ils sont tirés en avant par leur poids et qu'ils dégagent la nuque longue blonde de Valerie Borge[43].

Le livre se conclura ensuite sur une scène où les deux jeunes filles ont, pour la première fois, un contact peau à peau : Valerie dort, la tête appuyée sur l'épaule de Catherine, qui a la possibilité de regarder de près la bouche, les lèvres et les dents de l'amie[44]. L'inscription du corps dans *L'Opoponax* marque ainsi non seulement la croissance des enfants protagonistes, mais aussi la prise de conscience de son identité et de son propre désir sexuel.

Même si dans *Le Guérillères* l'avancée du temps est plus évidente et marquée, la deuxième œuvre de l'écrivaine présente une organisation plus particulière par rapport à son premier livre. Wittig elle-même a ressenti la nécessité de préciser que :

> Le livre est composé de fragments distribués en trois parties, chaque partie est précédée d'un cercle épais au centre d'une page blanche. Il y a aussi une liste de prénoms, écrits en lettre capitales, qui se répartissent de cinq pages en cinq pages, toujours sur la page de droite et situés comme les cercles au milieu d'une page blanche. Cette liste est ouverte et fermée par un poème écrit dans les mêmes caractères[45].

---

[42] *Ibid.*, p. 103.

[43] *Ibid.*, p. 190.

[44] *Ibid.*, p. 278.

[45] *Id.*, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 129-130.

La structure de l'œuvre est donc très complexe et soignée. Elle est divisée en trois parties. Chaque partie a une longueur similaire (environ 70 pages) et se compose de presque le même nombre de fragments narratifs (la première de 57, la deuxième et la troisième de 56 fragments). Chaque fragment raconte un événement dont le protagoniste est *elles* ou une seule femme. En outre, l'ordre chronologique est volontairement bouleversé par l'autrice qui fait commencer son livre par la fin de l'histoire, c'est-à-dire par le moment où « *elles* a déjà mis le monde sens dessus dessous[46]. » La seconde partie joue un rôle non seulement d'intermède narratif, mais aussi de lien temporel entre les deux autres parties :

> Elle va et vient du futur au passé tout en assurant son propre récit. À la fois elle prépare le lecteur pour une guerre qui a déjà eu lieu chronologiquement mais pas textuellement et elle décrit la modification des conceptions naïves des guérillères telles qu'elles étaient juste après la guerre, c'est-à-dire dans la première partie[47].

La troisième partie est donc le lieu où se déroule la guerre entre *elles* et *ils* : textuellement à la fin, elle est chronologiquement au début de l'histoire narrée. Wittig précise avoir écrit en premier la troisième partie et de l'avoir ensuite positionnée à la fin. L'écrivaine argue qu'il y a « une raison textuelle[48] » pour un tel procédé : il s'agit d'un véritable « travail à rebours[49] » qui lui permet, d'une part, de « trouver un rythme, un vocabulaire et même une certaine sorte de figures rhétoriques qui vont motiver tout le cours du livre[50] » et d'autre part, d'inscrire dans le corps du texte une contestation politique et féministe, en se réappropriant la tradition littéraire. En effet, la deuxième œuvre de Wittig renouvelle le genre de l'épopée : si à la base de l'épopée classique il y a "la geste", l'autrice joue avec les mots, en démontrant que "tout geste" est renversement. Ainsi, l'œuvre se termine avec une sorte de poème et, plus précisément, avec cette ligne : « GESTE RENVERSEMENT[51]. » La geste des héros traditionnels, qui appartiennent à la

[46] *Ibid.*, p. 133.

[47] *Ibid.*, p. 133-134.

[48] *Ibid.*, p. 131.

[49] *Ibid.*, p. 131.

[50] *Ibid.*, p. 131.

[51] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 205.

classe de sexe des hommes, dont l'histoire est devenue modèle indiscutable en littérature et dans l'imaginaire de l'Occident, est ici remplacée par le geste corporel, la guerre, l'action physique de renverser non seulement l'ordre d'une histoire narrée, mais la société elle-même, les catégories qui nous définissent et les rapports qui nous mettent en relation.

Le renversement textuel passe donc par la création de listes qui interrompent la narration : en n'étant une caractéristique d'aucun genre littéraire, ces énumérations dérangent le rythme de la lecture, en obligeant la lectrice et le lecteur mêmes à accomplir un geste inusuel. En effet, celle ou celui qui lit rencontrent soudainement une liste en caractères majuscules et doivent donc la regarder, pour ensuite revenir à la page précédente afin de relire la phrase qu'ils étaient en train de lire et qui demeure donc interrompue. L'action physique de la lecture est ainsi modifiée par le corps du texte qui nous force à revenir sur ce qu'on a déjà lu, à avancer à travers les pages, en laissant en suspens le sens d'une phrase ou bien à faire face à un style complètement différent par rapport à celui de l'histoire lue jusqu'à ce moment. Le corps du texte influence ainsi le corps de la lectrice et du lecteur.

De même, dans *Le Corps lesbien*, les 111 poèmes en proses qui composent le livre sont interrompus 11 fois par des listes écrites en caractères majuscules. Cette fois-ci, Wittig y énumère les parties du corps lesbien, ses organes et ses sécrétions. Gruaz distingue entre majuscules « obligatoires » (qui se trouvent après un point ou au début des noms propres), majuscules « redondantes » (« elles reprennent l'information déjà portée sur un signe de ponctuation tel que le point[52]») et majuscules « lourdes. » Monique Wittig utilise largement la majuscule lourde qui est ainsi définie par Gruaz : « Sera dite majuscule "lourde" toute majuscule de phrase qui, dans un corpus donné, ne figurera pas obligatoirement derrière un même signe de ponctuation. La majuscule « lourde » a une fonction informative[53]. » En effet, la majuscule dans l'œuvre wittiguienne nous « informe » de quelque chose : il s'agit d'un changement soudain de ton et

[52] Claude GRUAZ, « La ponctuation, c'est l'homme… Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains », *Langue Française*, 45*,* 1980, p. 114.

[53] *Idem*.

de genre littéraire. Ainsi, dans *Les Guérillères*, le poème en vers écrits en caractères majuscules interrompt le déroulement du récit épique. De même, la liste médico-anatomique des parties du corps rompt le rythme des poèmes en prose du *Corps lesbien*. Ici, le choix de la majuscule pourrait aussi être interprété comme une amplification de la corporéité et de la plasticité des mots : les termes utilisés par l'autrice ne sont pas seulement les noms des parties du corps humain, mais ils ont aussi une leur corporalité et la lectrice et le lecteur doivent les rencontrer en tant que corps. Cela est nécessaire afin que celle ou celui qui lit soit blessé et heurté par la langue. L'autrice obtient un tel résultat au moyen de plusieurs figures de style, comme par exemple l'éthopée[54]. Effectivement, chez Wittig, la déscription de l'identité des personnages se mêle toujours à une présence forte de leur corporalité, au point que psychologie et corps deviennent inséparables : « Il y a des phénomènes à l'origine d'une douleur intense. À partir d'eux j/e te quiers mais j/e l'ignore[55]. »

Ces quelques mots de Claude Fintz sont alors très suggestifs, si l'on les applique à l'œuvre de Wittig : « Entre l'écrit et le lecteur, un corps nu et libre se dégage de son inscription sociale et se libère de l'institution du sens dont est prégnant le corps-écrit, à mesure que le texte s'incorpore à son lecteur[56]. » De même, le corps lesbien fragmenté par l'autrice, sort du livre, en se délivrant de toute signification socialement acceptée et en heurtant celle ou celui qui lit, afin de mettre en discussion sa propre corporéité.

Les choix typographiques de Wittig ne se limitent pourtant pas à l'utilisation de la majuscule « lourde. » En effet, la présence et l'absence de guillemets et parenthèses sont très soignées par l'écrivaine qui insère méticuleusement ou bien supprime ces signes d'interponction : il s'agit toujours de procédés significatifs, qui apportent du sens à l'œuvre. Encore une fois, *L'Opoponax* nous offre de nombreux exemples de cette utilisation de la ponctuation. Dans le premier roman

---

[54] De même, on retrouve souvent la prosopopée, les deux amantes se métamorphosant souvent en animaux et en matériaux inanimés, tout en se comportant comme des êtres humains.

[55] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit.*, p. 31.

[56] C. FINTZ, « Les imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier », *Littérature*, art. cité, p. 123.

de l'autrice, en effet, les dialogues directs et indirects, les citations et la narration se mélangent, en formant un texte où la ponctuation est rare : « On ramasse des petits cailloux jaunes on en a plein les poches. Qui c'est qui veut des cailloux jaunes qui c'est qui veut des cailloux jau-nes. On crie en tapant des pieds l'un après l'autre ça fait qu'il faut lever la jambe haut[57]. » Dans cette extrait on remarque aussi l'utilisation du trait d'union qui, comme le souligne Gruaz[58], est très fréquente dans l'œuvre wittiguienne où ce signe renforce l'effet d'oralité et la scansion joueuse que les enfants font des mots.

La parataxe étant le procédé le plus utilisé, les signes de ponctuation les plus fréquents sont le point et la virgule. En revanche, quand les personnages parlent, aucun signe marque leur dialogue, le discours indirect et le discours direct s'enchevêtrant souplement, au point que le texte devient un tissu, où plusieurs voix se mêlent : la voix, chorale, des enfants ; celle, individuelle, à la fois de Catherine Legrand ou d'une camarade ; celle des adultes, enseignants ou parents, dont les discours émergent dans l'œuvre presque toujours répétés par les enfants ; finalement, la voix des auteurs canoniques, dont les citations sont encore une fois reproduites oralement ou par écrit par les élèves. Cette choralité textuelle, amplifiée par le manque de ponctuation, produit des effets d'ironie, quand, par exemple, les enfants répètent les discours des adultes, en soulignant avec naïveté l'hypocrisie des parents et des enseignants. Le même effet est produit par les citations de la Bible ou les prescriptions religieuses qui, récitées par les jeunes protagonistes, semblent privées de sens.

Pareillement, dans *Les Guérillères*, *elles* répètent les discours patriarcaux et injustes de notre société, même si l'écrivaine préfère dans ce livre l'utilisation de la prétérition qui provoque un effet pareil d'enchevêtrement de discours. Les affirmations qu'« elles » disent de ne pas faire, concernent souvent leurs corps, en permettant à l'autrice d'inscrire la question de la corporalité dans son œuvre de façon ironique, tout en gardant le caractère subversif de ses textes. Ainsi, au genre littéraire épique se mêle celui du manifeste politique :

---

[57] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 45.

[58] C. GRUAZ, « La Ponctuation, c'est l'homme », art. cité, p. 120.

> Elles disent qu'elles appréhendent leurs corps dans leur totalité. Elles disent qu'elles ne privilégient pas telle de ses parties sous prétexte qu'elle a été jadis l'objet d'un interdit. Elles disent qu'elles ne veulent pas être prisonnières de leur propre idéologie[59].

Même dans le deuxième livre wittiguien on a donc l'impression qu'une voix chorale parcoure le texte entier et l'autrice amplifie cet effet au moyen de phrases narratives comme : « Leurs paroles et leurs chants forment une masse sonore que la surface plane renvoie de l'autre côté[60] » ou encore « Des voix, des murmures sont perçus[61]. » L'absence de guillemets renforce la choralité dans *Les Guérillères*, où « elles » racontent souvent des histoires, sans que les discours soient marqués par des signes de ponctuation.

En revanche, dans *Virgile, non* l'autrice utilise des parenthèses afin de signaler les discours directs. Selon Dominique Bourque, « la mise entre parenthèses des paroles des personnages […] souligne le caractère insaisissable, parce que jamais définitif, toujours à nuancer, du sujet qui entre en dialogue avec qui l'interroge ou l'interpelle[62]. » En d'autres termes, le choix des parenthèses relève du même procédé utilisé par Wittig, lorsqu'elle divise le « J/e » du *Corps lesbien* au moyen d'une barre oblique. Pour sa part, Erika Ostrovsky souligne que *Virgile, non* se caractérise par son hybridité, non seulement à cause de l'alternance de sacré et de profane ou du glissement constant d'un ton noble à un ton plus quotidien, mais aussi puisqu'elle fait allusion à plusieurs genres littéraires et cinématographiques différents : « A similar mixture of elements that contributes to the hybrid nature of this work is based on allusions to various works of art – not only from the realm of literature, but even […] from film[63]. » En particulier, Ostrovsky souligne la référence au western et au cinéma muet : « It begins in a setting that is both desolate and pure : a beach, a zone devoid of all ornamentation, windswept, and

---

[59] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 80.

[60] *Ibid.*, p. 96.

[61] *Ibid.*, p. 76.

[62] D. BOURQUE, « On dirait une révolution : l'originalité formelle de l'œuvre de Monique Wittig », *Tessera*, art. cité, p. 95.

[63] E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 145.

unidentifiable. A comparison is instantly made with a silent film[64]. » L'utilisation des parenthèses peut donc être une autre évocation du cinéma muet : les discours directs ne sont pas entre guillemets, comme cela se passe dans la narration traditionnelle, mais ils sont entre parenthèses, comme s'ils étaient à lire après "avoir vu" la scène racontée et comme s'ils étaient sur un autre niveau par rapport à l'action. Le corps de ce texte wittiguien se compose, en effet, de ces deux niveaux : d'une part le récit à la première personne d'un personnage nommé « Wittig », et, d'autre part, le dialogue avec, son guide, Manastabal, à la fois sévère et sarcastique. Réécriture, ou mieux adaptation, de la *Divine Comédie* de Dante, cette œuvre a une structure hybride, même du point de vue typographique : elle se compose de 32 chapitres, qui ne sont indiqués que par un chiffre romain et pourtant, on trouve un index à la fin de l'œuvre, où l'on peut lire les titres des chapitres, qui suivent les déplacements physiques des protagonistes entre les trois scénarios (paradis, limbes et enfer.)

Dans l'acception de Gérard Genette, la paratextualité est « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte[65]. » Cette relation prolonge dans l'espace et le temps le corps de l'œuvre, même si les éléments paratextuels demeurent indépendants par rapport au texte. Les livres wittiguiens sont riches en éléments paratextuels. Un exemple est donné par l'index des chapitres à la fin de *Virgile, non*, mais aussi par la bibliographie avec laquelle se termine *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. On l'a dit, ce dernier est un véritable dictionnaire lesbien, où Wittig et Zeig réécrivent l'Histoire de l'humanité, à partir de son aube, jusqu'à un présent/futur utopique, qu'elles appellent « âge de gloire. » La structure de cette œuvre est donc celle typique d'un dictionnaire. Pourtant, une bibliographie bizarre énumère une série de textes qui, de façon très cohérente par rapport à la totalité du livre, remontent aux différents âges décrits par les autrices et ont été écrits dans des pays parfois fictifs. Ainsi, on y trouvera, par exemple : « Coedt Ann, *le Mythe de l'orgasme vaginal*, Grand Pays, Deuxième Continent, âge de gloire[66] » au lieu

[64] *Ibid.*, p. 146.

[65] Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 5-6.

[66] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 221.

de Koedt Anne, « Le mythe de l'orgasme vaginal », *Partisans*, 54-55, 1970. » La fiction du corps du texte envahit aussi le paratexte, en se prolongeant en dehors de son propre espace. Par conséquent, la bibliographie du *Brouillon*, comme l'index de *Virgile, non* perdent leur sens traditionnel : la première n'a pas de vrai référent dans la réalité et le deuxième ajoute de nouvelles informations (les titres des chapitres), au lieu de les résumer synthétiquement. Ces éléments paratextuels sont donc porteurs de significations ultérieures et deviennent parties essentielles du corps du texte.

En outre, Wittig utilise sagement les espaces blancs qui, encore une fois, plutôt que de représenter un manque des mots et donc de sens, deviennent des silences révélateurs. Par exemple, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, au-dessous du mot « Sappho » il n'y a qu'un long espace blanc[67]. Dans cette parodie du dictionnaire, ce qui n'est pas dit et qui reste donc "dans l'ombre" est plus important de ce qui est effectivement dit. En effet, dans la définition du terme « ombre » on peut lire que « Les amantes de l'âge de gloire traitent leurs ombres comme des personnes vivantes[68]. » Ostrovsky commente ainsi ce même passage :

> This statement suggests that shadows ideally have as much reality as that which is tangible and has firm, substantial outlines. Perhaps it also implies that here less is more (as was the case for understatements, ellipsis, and lack of enunciation), and that what remains hidden, partially obscure, or difficult to find is of the greatest significance[69].

Le vide prend donc corps dans l'œuvre wittiguienne, en forçant encore une fois la lectrice et le lecteur à déranger leur routine de lecture, en les obligeant à faire face à un espace blanc complètement imprévu. Les silences deviennent porteurs de significations, ils deviennent matériels, concrets. Wittig ne choisit pas seulement les mots sur la base de leur aspect, de leur poids[70], mais elle insère aussi dans le tissu du texte des vides qui sont pareillement choisis car ils occupent

[67] *Ibid.*, p. 188.

[68] *Ibid.*, p. 165.

[69] E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit.*, p. 137.

[70] Voir, M. WITTIG, « Quelques remarques sur *Les Guérillères* », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 131.

physiquement de l'espace.

Évidemment, ces espaces blancs sont aussi évocateurs de censures, silences et injustices qui ne sont normalement pas dénoncées : « Trying to find a new form, tying to write about that which doesn't dare to speak its name, trying to write about it forcefully, that was the dilemma I had to face[71]. » On le verra, Monique Wittig essaie effectivement d'écrire ce qu'on ne peut pas lire dans les œuvres du canon littéraire, elle s'efforce de donner une voix à celles et ceux qui n'en ont pas en littérature et d'inscrire dans l'imaginaire l'amour lesbien, normalement interdit. Pourtant, l'espace vide est aussi pour l'écrivaine celui auquel chaque auteur a affaire, c'est-à-dire la page blanche, le « chantier littéraire » : « So I am always left with the blank space of the page, a space I call the literary workshop[72]. » Le vide revient donc dans l'œuvre wittiguienne, non seulement à travers des espaces laissés concrètement blancs, mais aussi grâce à la structure même des textes et à des images, surtout dans *Les Guérillères*, où, comme le remarque Diane Griffin Crowder : « The important image of the lacuna or gap […] is revealed not as a failure of women and lesbians to speak in the past but the willful silencing/destruction of their words and work[73]. »

Cependant, l'espace vide est évoqué par l'autrice aussi à travers l'utilisation de la forme géométrique du cercle, qu'elle insère trois fois dans *Les Guérillères*, entre une partie et l'autre. À ce propos, Erika Ostrovsky remarque que :

> Symbols have the particular ability to separate and unite, to combine contradictory elements, to bring the most diverse provinces of life into contact with one another, and to allow one to see the unity in multiplicity. […] Last but not least, symbols are a "language universel" and thus lend themselves admirably to the central preoccupations of Wittig : language and universalization[74].

Pourtant, ce symbole particulier, le cercle, fait allusion à plusieurs éléments

---

[71] *Id.*, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 45.

[72] *Idem*.

[73] Diane GRIFFIN CROWDER, « Universalizing Materialist Lesbianism », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 82.

[74] E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 42-43.

différents : tout d'abord, il est lié à l'image de la vulve – si présente dans l'œuvre wittiguienne – qui évoque à son tour le plaisir et l'érotisme ; le cercle peut symboliser aussi la bouche et donc le fait de parler et de chanter, la communication ; il renvoie au zéro, mais aussi à l'harmonie, la perfection, l'unité ; finalement, le cercle est le symbole de la cyclicité par antonomase. Il conviendra donc maintenant s'arrêter sur ce dernier concept dans l'œuvre de Monique Wittig, car il s'agit d'une notion qui revient dans chaque texte de l'autrice, en amplifiant le parallèle entre corps du texte et corps humain.

4.1.2 Entre maladie et mort : le cycle vital du corps textuel

Dans *Les Guérillères*, l'image du cercle ne représente pas seulement le cycle de la vie, la vulve et la bouche ou le numéro zéro, avec toute sa portée symbolique de perfection : Ostrovsky remarque que ces grands ronds au milieu de la page peuvent être interprétés aussi en tant que des gigantesques lettres « o[75]. » Ostrovsky trace ainsi le parcours de cette lettre « o » qui est une sorte de constante dans l'œuvre wittiguienne : à partir de la redondance dans le titre *L'Opoponax*, en passant évidemment par les cercles des *Guérillères*, pour enfin arriver à la lettre « o » du « non » de *Virgile, non*. Dans *Les Guérillères*, la lettre « o » revient plusieurs fois, comme par exemple dans le passage où l'on aperçoit une sirène dans le Pays où « elles » résident : « Il y a quelque part une sirène. […] Elles disent que de son chant on n'entend qu'un O continu. C'est ce qui fait que ce chant évoque pour elles, comme tout ce qui rappelle le O, le zéro ou le cercle, l'anneau vulvaire[76]. » Au fil de pages, ce chant magique se prolonge donc de partie en partie, au moyen du symbole typographique, imprimé trois fois.

[75] *Ibid.*, p. 34.

[76] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 16. Pour ce qui concerne l'image de la sirène, il faut remarquer qu'elle revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Monique Wittig toute entière. Évidemment, il s'agit d'un personnage mythologique que l'autrice aime beaucoup, sans doute à cause de la symbologie qu'il mobilise : étrangeté, altérité, langue incompréhensible. Expression claire de l'imaginaire patriarcal qui oppresse la femme, la sirène est aussi traditionnellement seduisante et meurtrière, monstrueuse et irrésistible.

Cependant, ce n'est pas seulement là qu'« elles » explicitent ce que le cercle signifie : « La disposition sériale se poursuit en même temps que le cycle s'achève. Mais c'est trop dire ou trop peu. Elles disent que, pour faire un cycle, il faut une série d'actions éclatantes ou d'événements extraordinaires et funestes[77]. » La guerre est alors un cercle : en commençant par la fin du conflit entre « elles » et « ils », pour revenir à son début, la structure même de l'œuvre est cyclique et symbolise donc toute lutte politique entreprise par ceux qui sont dominés, afin de se libérer.

Dans l'œuvre wittiguienne, la circularité se manifeste aussi au niveau de l'intrigue. Par exemple, dans *L'Opoponax*, chaque chapitre contient une mort : le cycle de la vie recommence à chaque fois qu'un chapitre s'ouvre, et il se termine avec la mort d'un personnage. Grâce au récit – du point de vue des enfants – de l'expérience de la mort, Wittig peut inscrire un autre corps dans la narration : il s'agit notamment du cadavre. Faire face à un corps mort nous oblige à réfléchir sur la fin de la vie et sur la vie même. C'est ce qui se passe dans le premier roman de l'autrice, où les petites filles et les petits garçons sont forcés à regarder des cadavres, à participer à des enterrements, quelques fois à baiser les joues froides des défunts aussi[78]. C'est ainsi qu'une première pensée concernant le cycle de la vie et de la mort se fait place dans leurs esprits. Symboliquement, le livre se termine justement avec les funérailles de Madame Caylus : les jeunes filles sont désormais adolescentes, leur parcours d'apprentissage de la mort s'est achevé, et elles sont en mesure d'éprouver de l'empathie à l'égard des parents de la défunte. Même s'il fait extrêmement froid, une fleur, dernier signe de vie, apparaît au milieu du pré enneigé du cimetière : « Il tombe de la neige fondue. On enfonce dans la boue. Les coquelicots sont mouillés[79]. » Après cette image très éloquente, deux citations sont juxtaposées : la première, tirée de « L'Invitation au voyage » de Baudelaire, décrit un monde sur le point de s'endormir, en évoquant ainsi la mort, tandis que la deuxième, tirée de la *Délie* de Maurice Scève[80], fait allusion

[77] *Ibid.*, p. 129.

[78] *Id.*, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 277.

[79] *Ibid.*, p. 281.

[80] M. SCEVE, *Délie : object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux, Genève,

explicitement à la vie, ou mieux à une vie après la mort :

> On est debout, on serre les mains des parents de mademoiselle Caylus. On dit, les soleils couchants revêtent les champs les canaux la ville entière d'hyacinthe et d'or le monde s'endort dans une chaude lumière. On dit, tant je l'aimais qu'en elle encore je vis[81].

Les veillées funèbres et les enterrements sont, pour l'écrivaine, à la fois des occasions pour contester la doctrine religieuse et ses rituels, et aussi des prétextes pour inscrire le corps dans le texte, de façon saisissante et bouleversante. À titre d'exemple, voici un morceau de la dernière mort du livre :

> À un moment donné on croit que le cadavre bouge. Valerie Borge se met debout, va vers la porte. Catherine Legrand se lève aussi. Mais c'est seulement les mâchoires qui se desserrent, on voit que les lèvres s'ouvrent peu à peu. […] Le cadavre redevient immobile. Catherine Legrand Valerie Borge se rassoient près du lit. Les lèvres pincées sont relevées à un endroit de la bouche, elles découvrent une partie de dent, ça fait que mademoiselle Caylus a un drôle de sourire[82].

Une corporalité crue et violente se présente ainsi sous les yeux des jeunes filles. Au fur et à mesure que les protagonistes ont affaire à un cadavre, la matérialité de la vie et de la mort devient de plus en plus éloquente dans la narration : la cyclicité de la vie humaine est un rappel constant du fait que nous sommes tout d'abord des corps. En faisant allusion au *Corps lesbien*, Marthe Rosenfeld affirme, pour sa part :

> Les paroles fluides qui décrivent la douleur de l'amazone dans les passages où son amante est morte ou absente montrent que Wittig n'intellectualise pas les sentiments profonds ; ses descriptions suggèrent plutôt que toute notre sensibilité réside dans le corps[83].

Droz, 2004, p. 49.

[81] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 281. Les vers cités sont tirés de C. BAUDELAIRE, « L'Invitation au voyage », dans *Les Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 84.

[82] *Ibid.*, p. 278.

[83] Marthe ROSENFELD, « Vers un langage de l'utopie amazonienne : le *Corps lesbien* de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 60.

Effectivement, le cycle de la vie et de la mort est très présent dans *Le Corps lesbien* aussi, où les deux amantes se tuent constamment à tour de rôle, pour renaître à chaque fois. Comme l'affirme Rosenfeld, l'inscription de la mort dans les textes wittiguiens devient ainsi une démonstration du fait que notre corporéité est notre dimension première et principale. En remarquant le lien entre féminité et mort dans l'imaginaire occidental, Andrijasevic affirme que :

> La mort autant que la féminité sont des tropes privilégiés par le biais desquels la culture réprime (et articule) son savoir de la mort et son désir d'immuabilité. […] Le féminin comme signe de déstabilisation du registre symbolique devient dans la mort une figure statique qui signifie de façon stable l'altérité[84].

On pourrait alors arguer que la présence de la mort dans l'œuvre wittiguienne est un moyen pour se réapproprier cet imaginaire de l'altérité et pour restituer de l'espace à celles et ceux qui sont pour définition « les autres », tout en redonnant à la mort sa dimension de cyclicité. En d'autres termes, dans les textes de l'autrice, la mort n'est plus « une figure statique », mais elle devient instable, temporaire et transitoire : elle est constamment partie de la vie du corps.

Ce jeu de renversement de la mort et cette réappropriation de l'imaginaire de l'altérité revient dans un des récits brefs dont *Paris-la-politique* se compose : il s'agit de « Yallankoro », l'histoire d'une tribu africaine au bord du Niger. Les protagonistes du récit sont les femmes et les hommes de cette tribu, dont on découvre certains rituels, comme celui de l'enterrement. C'est à cette occasion que les hommes « disent que cette couleur blanche de la peau, c'est la couleur de la mort. Ils disent que celui dont la peau est blanche a sur lui l'odeur de la mort[85].» En s'opposant à l'imaginaire occidental, la couleur blanche est ici le symbole de la mort, au point que les femmes « disent que le mort deviendra blanc comme leur parure de deuil. Leurs voix montent, deviennent stridentes, aiguës et

---

[84] Rutvica ANDRIJASEVIC, « La Gestion des corps : genre, images et citoyenneté dans les campagnes contre le trafic des femmes », dans H. ROUCH, E. DORLIN et D. FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL (dir.), *Le Corps, entre sexe et genre*, *op. cit*., p. 99.

[85] M. WITTIG, *Paris-la-politique*, *op. cit*., p. 66.

se cassent dans une espèce de sanglot[86]. »

Wittig inscrit aussi la maladie dans ses textes, toujours en tant que rappel de notre dimension corporelle et du caractère irréductible de la cyclicité de notre vie. Par exemple, dans *L'Opoponax*, la maladie est tout d'abord l'inspiration pour un jeu enfantin[87], elle précède souvent un décès[88], mais elle est toujours très présente et concrète dans la vie quotidienne des enfants aussi. Dans le premier roman wittiguien, la maladie est ainsi un prétexte pour inscrire encore une fois le corps dans le texte :

> Il y a une petite fille qui a un trou dans le palais. Catherine Legrand est à côté d'elle au Salut. Mademoiselle l'a prise par la main pour l'accompagner à un banc en disant que c'est une nouvelle, qu'il faut être gentil avec elle, qu'elle est malade, qu'elle a un trou dans le palais. Alors tout le monde a voulu voir le trou et Mademoiselle lui a fait ouvrir la bouche[89].

Le regard curieux des protagonistes se pose sur des corps qui ne sont pas censurés, ni dans leur nudité, ni dans leurs maladies, ni dans leur mortalité même. En renversant le genre littéraire du récit d'enfance, l'écrivaine insère alors dans un texte d'apprentissage de la vie et de l'amour, la cruauté de la corporalité et la passion du désir érotique, c'est-à-dire des thématiques qui ne paraissent normalement pas à l'intérieur des histoires des enfants. Encore une fois, donc, à travers l'inscription du corps et de ses dimensions dans le récit narratif, Wittig exprime sa contestation littéraire et politique envers les catégories figées, la domination patriarcale, le silence imposé aux marginalisés et la censure de la corporalité.

La cyclicité de la vie corporelle humaine revient ainsi dans toute l'œuvre de Monique Wittig et il s'agit donc d'un élément de continuité qui lie chaque texte aux autres textes, en créant un *corpus* cohérent, même si extrêmement hétéroclite. Plusieurs procédés littéraires jouent ce même rôle, en étant des liens – plus ou moins explicites – entre les livres wittiguiens. Par exemple, l'introduction de listes

[86] *Ibid.*, p. 67.

[87] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 22.

[88] *Ibid.*, p. 19.

[89] *Ibid.*, p. 99.

des noms est une pratique commune à plusieurs œuvres de l'écrivaine. Ainsi, dans *L'Opoponax*, les enfants paraissent souvent en groupe, nommés par leurs prénoms et noms, l'un après l'autre, sans virgule : « Le chien accompagne le wagonnet en courant en sautant en aboyant en essayant d'attraper tour à tour Véronique Legrand Denise Parme Janine Parme Vincent Parme Catherine Legrand[90]. » On le verra, le fait d'énumérer ainsi les noms des enfants est à la fois une façon de récréer l'atmosphère scolaire et un procédé littéraire que Wittig utilise sciemment et qui fait partie d'une plus profonde réflexion sur l'action de nommer et de se nommer. Pourtant, des listes de noms pareilles reviennent dans *Les Guérillères*, où – on l'a dit – des pages où on ne peut lire que des noms propres entrecoupent l'ensemble des fragments narratifs. On ne s'étonnera donc pas de débusquer parmi ces noms ceux des deux jeunes filles de *L'Opoponax* : « HIPPOLITE PÉTRONILLE/ APAKOU ÈVE SUBHADRA/ LOLA VALÉRIE AMÉLIE/ ANIKO CHEN-TÉ MACHA/ SÉMIRAMIS THESSA OUR EURIDYCE SÉ CATHERINE[91]. » Après avoir achevé la lecture de *L'Opoponax*, en lisant ce dernier texte de l'autrice, on a presque l'impression d'avoir affaire aux mêmes jeunes filles, grandies et maintenant en guerre. Effectivement, dans la dernière partie du premier roman de Wittig les deux adolescentes sont maintenant en mesure de se révolter et organisent une manifestations et une grève à l'école. Les récits de ces rébellions présentent plusieurs échos des expéditions belliqueuses des guérillères :

> Les élèves piétinent dans la cour de récréation, on en voit groupées près du portail, on voit les allées et venues entre le parloir et la cour de récréation. Valerie Borge Sophie Rieux Suzanne Prat Mari-José Broux disent tout fort que tout le monde devrait avoir des vacances puisque c'est la foire. […] Alors on voit le groupe grossir, il se fait un rassemblement d'internes auxquelles les externes au bout d'un moment se joignent. On entend que des récriminations se font à voix forte, on voit que la fièvre gagne tout le monde, on voit que des élèves vont d'un groupe à l'autre, que pour finir il se forme des monômes, on entend chanter, ah ce qu'on s'emmerde ici[92].

[90] *Ibid.*, p. 137.

[91] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 187.

[92] *Id.*, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 245.

De même, au début des *Guérillères*, on se trouve face à des scènes de jeu enfantines, pareilles à celles qu'on peut lire dans *L'Opoponax* : « Elles se font peur en se cachant derrière les arbres[93]. »

Cependant, la corporéité est encore une fois l'élément d'union le plus évident, entre les deux textes : la même curiosité qui poussait les enfants à regarder le corps d'autrui, maintenant pousse « elles » à contempler indiscrètement les parties intimes de celles qui urinent : « À la longue quelqu'une dit que c'est comme un bruit de miction, qu'elle ne peut pas y tenir, en se mettant accroupie. Certaines alors font cercle autour d'elle pour regarder les nymphes chasser l'urine[94]. » Au fil de pages, la corporéité d'« elles » est de plus en plus présente dans la narration : on l'a dit, l'histoire semble se dérouler dans un passé archaïque, même si on y retrouve souvent des éléments de la contemporanéité, mais, sans aucun doute, on ne s'étonnera pas de la nudité des corps des guérillères.

Comme dans *Le Corps lesbien*, la dimension corporelle ne se limite pas aux parties visibles du corps, mais elle comprend aussi les humeurs, les organes internes et des manifestations physiques qui se trouvent à la limite entre la vie et la mort, ou bien entre la vie et la maladie : « Certaines, lèvres écartées, crachent du sang[95]. » Il s'agit ici d'une nudité exhibée tellement sans pudeur qu'elle présente des caractéristiques presque monstrueuses. Effectivement, souvent, le corps d'« elles » semble n'être plus soumis aux lois de la nature humaine : « Marie-Agnés Smyrne vomit les quarante-sept oranges que par jeu elle a avalées entières. Elles tombent de sa bouche une à une, des filets de salive les accompagnent[96]. » Un approfondissement sera consacré à cette monstruosité qui semble caractériser les corps wittiguiens, mais pour l'instant on se limite à remarquer qu'il s'agit d'un élément qui lie tous les textes de l'écrivaine. En effet, la monstruosité et la métamorphose reviennent aussi dans *Virgile, non*, où la protagoniste subit une métamorphose, lorsqu'elle se déshabille ironiquement, afin de démontrer que son corps n'est qu'identique à celui des autres femmes, malgré

[93] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 9.

[94] *Idem*.

[95] *Ibid.*, p. 122.

[96] *Ibid.*, p. 69.

son orientation sexuelle[97].

Nudité, maladie, mort, métamorphose sont autant de dimensions de la corporéité qui deviennent les véritables protagonistes de l'œuvre de Wittig. Elles reviennent aussi dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, un texte qui, en se construisant justement comme un dictionnaire, peut être lu en tant que mode d'emploi du *corpus* wittiguien. Effectivement, cet œuvre trace une histoire de l'humanité qui donne pour ainsi dire des explications à ce qui se passe dans les autres livres de l'écrivaine. Le *Brouillon* devient donc une sorte de clé de lecture qui réunit en même temps tous les textes de Wittig. Par exemple, la réflexion sur la mort qui traverse l'œuvre wittiguienne entière trouve ici un éclaircissement :

> MOURIR
>
> Depuis le jour où les peuples d'amantes ont renoncé à l'idée qu'il était absolument indispensable de mourir, plus personne ne le fait. Tout le processus de la mort a cessé d'être en usage. […] Il semble bien que Bruni soit à l'origine du détournement du sens du mot mourir, lequel signifie actuellement avoir plaisir extrême[98].

Ainsi, le *corpus* wittiguien devient un tissu d'allusions et de renvois, où tout se tient, en créant presque un univers parallèle, avec ses propres lois et peuplés des corps concrets, mais en même temps qui échappent aux catégories, aux dogmes et aux prescriptions du monde qu'on connaît. En ce sens, l'écriture de Monique Wittig se rapproche du genre utopique[99] : le « présent intemporel[100] » dans lequel les histoires narrées se déroulent est une constante dans la plupart des œuvres de l'écrivaine, en amplifiant l'utopie et le dépaysement de la lectrice et du lecteur

---

[97] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 16-18.

[98] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 154.

[99] Pendant les années 1960 et 1970, dans l'Europe toute entière, le genre utopique se répand dans le milieu féministe. De plus en plus, des femmes écrivent des récits de science-fiction, situés dans un futur imaginaire. Wittig ressent sans aucun doute de cette atmosphère. Pour approfondir l'histoire de l'utopie féministe, voir Frances BARTKOWSKI, *Feminist Utopias*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.

[100] Marthe ROSENFELD, « Vers un langage de l'utopie amazonienne : le *Corps lesbien* de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 58.

aussi. Selon Christine Delphy, il s'agit de l'apport le plus important de la poétique et de la théorie wittiguiennes :

> Mais l'apport peut-être le plus durable de Wittig, au sens où c'est celui que l'histoire retiendra car il exige un talent encore plus mal partagé que le courage politique, c'est, si elle n'a pas créé le genre, d'avoir écrit les formes les plus parfaites de l'utopie féministe. […] Utopie et théorie sont les deux faces d'une même quête : la théorie est la face, ou phase, négative de l'analyse de ce qui est et l'utopie est la face ou phase positive, pourrait-on-dire[101].

Les « utopies féministes » de Monique Wittig ne sont donc que l'autre face de sa pensée politique. Cependant, encore une fois c'est le corps l'élément le plus révolutionnaire dans ces utopies. D'ailleurs, comme le remarque Marthe Rosenfeld :

> La littérature utopique s'est presque toujours développée pendant des périodes d'inquiétude ou de transition. Contre la disette, les maladies, les injustices sociales, des écrivains visionnaires cherchent un remède, proposant un monde d'abondance et de plénitude. Mais les utopies traditionnelles ne remettent nullement en question l'inégalité des sexes[102].

Wittig a donc le mérite d'avoir inscrit la question de l'inégalité entre les sexes dans la littérature utopique française. Pour le faire, elle a peuplé ses œuvres de corps utopiques et révolutionnaires : égaux l'un à l'autre, exhibés sans censures, à la limite entre la monstruosité et la divinité, ils se trouvent dans cet « au-delà des sexes » où l'autrice souhaitait plonger la lectrice et le lecteur et qu'elle a construit au fil des pages de ses livres.

L'œuvre wittiguienne est donc un *corpus* uni et cohérent qui se compose de textes à la fois très différents, mais aussi liés l'un à l'autre par renvois et allusions. Il s'agit donc d'un véritable "corps de texte", où chaque partie est indispensable à l'autre, afin de pouvoir comprendre l'ensemble. En d'autres termes, il s'agit de

---

[101] Christine DELPHY, « La passion selon Wittig », *Nouvelles Questions Féministes*, 11/12, 1985, p. 153.

[102] M. ROSENFELD, « Vers un langage de l'utopie amazonienne : le *Corps lesbien* de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 55.

plusieurs fragments d'une œuvre unique, que seulement la lecture peut reconstruire dans son intégrité. Il convient dès lors de sonder dans quelle mesure la fragmentation joue un rôle fondamental dans la poétique de Wittig, non seulement au niveau de la construction de son œuvre, mais aussi dans la représentation de la corporéité et dans l'effort de créer un langage révolutionnaire.

4.1.3 Une poétique du fragment

L'autrice elle-même définit souvent ses textes en tant que fragmentaires : « Like all my books but more perhaps than any other, *Les Guérillères* is completely composed of heterogeneous elements, fragments of all sorts, taken from everywhere, that had to be held together to form a book[103]. » On pourrait affirmer que, pour Monique Wittig, la pratique même de l'écriture est une pratique fragmentaire, qui implique l'utilisation de morceaux de matière, de langue, d'images. C'est pour cette raison qu'en illustrant sa poétique, l'écrivaine insiste sur le concept d'« hétérogénéité[104]. » En effet, en faisant allusion à Benveniste[105], l'autrice dévoile qu'à la base de ses œuvres il n'y a qu'une hétérogénéité d'éléments, tirés non seulement de la littérature, mais aussi de l'histoire, des idées et de la vie en général. Cette fois-ci en citant Lévi-Strauss[106], Wittig définit donc l'œuvre d'art comme un produit de « bricolage[107] » et nous explique que, dans un chantier littéraire,

> On peut démonter les grandes machines épiques, tragiques, comiques, romanesques et prélever des éléments, des fragments de forme dans un genre, quelquefois juste un indice de réfraction, et le faire agir sur un autre type d'ensemble,

---

[103] M. WITTIG, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 38.

[104] Voir *Id.*, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 78.

[105] Voir É. BENVENISTE, « Catégories de pensée et catégories de langues », dans *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 63-74.

[106] Voir C. LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, *op. cit*.

[107] Voir M. WITTIG, « Les Formes déjà là : la littérature », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 79.

> le modifiant ainsi systématiquement[108].

En effet, Jeannette Laillou Savona remarque que, même au niveau des techniques théâtrales, l'autrice construit son *Voyage sans fin*, en sommant plusieurs fragments : « Wittig and Zeig's mise-en-scène was characterized by many fragmenting metatheatrical techniques that in the best of Brechtian tradition encouraged spectators to achieve an intellectual synthesis and understanding of the play[109]. » Le résultat d'une telle conception du travail scriptural ne peut être qu'un texte fragmentaire, encore une fois un texte-tissu, où plusieurs fils s'enchevêtrent en construisant une trame hétéroclite d'éléments disparates. Lacunes, espaces blancs, changements soudains de registres, citations non explicitées et choix typographiques insolites sont donc les caractéristiques de cette poétique du fragment. De tels procédés se répercutent sur les textes wittiguiens à deux niveaux distincts : d'une part, les corps qui traversent les histoires narrées se morcèlent en fragments et, d'autre part, les mots sont choisis en tant qu'éléments parmi les autres auxquels l'écrivaine puise pour construire son œuvre. Le langage lui-même est donc fragmenté : les néologismes se forment en unissant des morceaux d'autres mots et les traits d'union, les barres et les espaces blancs marquent cette langue révolutionnaire qui inscrit des corps démembrés.

Si donc la représentation des corps morcelés fait partie du projet littéraire de Monique Wittig, il faut pourtant s'arrêter sur la nécessité de fragmenter la corporéité à chaque fois qu'on l'inscrit dans un texte. À ce propos, Hugues Marchal écrit :

> Le poète démantèle le corps vu par le biais d'une déconstruction de son propre processus cognitif, c'est-à-dire du corps percevant – par conséquent, le contenu du message n'est pas l'apparence physique en tant que telle, mais, sous forme de fragments déposés sur la page, la perception qu'en a le locuteur, confirmant que le portrait n'est jamais objectif et figure un regard[110].

---

[108] *Ibid.*, p. 86.

[109] Jeannette Laillou SAVONA, « Quixote's Journey : How to Change the World and Degenderize the Stage », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit.*, p. 140.

[110] Hugues MARCHAL, « L'Inscription textuelle du corps dans la poésie du XX^e^ », dans C.

Écrire le corps signifierait donc toujours traduire un regard subjectif, car il provient d'une paire d'yeux qui appartiennent à un autre corps et ne peuvent pas être universels. En d'autres termes, on ne peut représenter la corporéité qu'en comptant sur des perceptions qui sont, à leur tour, corporelles : le corps ne sera ainsi jamais saisi dans son intégralité et l'écriture qui l'inscrira dans le texte sera par conséquent fragmentaire. Cependant, Marchal poursuit son argumentation en affirmant que seuls la lectrice et le lecteur pourront redonner de l'unité à cet amas de fragments corporels : « Mais de l'autre côté, la lecture, reconstruisant la perception, résout la fragmentation[111]. » En revanche, l'œuvre wittiguienne empêche justement cette reconstruction de la part de celle ou celui qui lit : tout se passe comme si l'écrivaine souhaitait retenir une réunification des corps. La fragmentarité devient une sorte de vulnérabilité effrontée des corps, dénoncée au lieu d'être exaltée, exhibée au lieu d'être cachée. Ainsi, dans *Le Corps lesbien*, à chaque reconstruction du corps de l'amante qui, au fur et à mesure qu'elle est morcelée, renaît toujours plus puissante et vigoureuse dans le désir de l'autre, correspond toujours un nouveau démembrement :

> Ta main ton bras par la suite sont entrés dans m/a gorge, tu traverses m/on larynx, tu atteins m/es poumons, tu répertories m/es organes, tu m/e fais mourir de dix mille morts tandis que j/e souris, tu arraches m/on estomac, tu déchires m/es intestins, tu fais aller ta plus parfaite fureur dans m/on corps, j/e crie mais non pas de peine, j/e suis rejointe atteinte, j/e passe de ton bord, j/e fais éclater les petites unités de m/on m/oi, j/e suis menacée, j/e suis désirée par toi[112].

Encore une fois, Wittig gêne donc la lectrice et le lecteur, en les obligeant à faire face à une corporalité violemment fragmentée, au manque d'unité, bref, à la condition de ceux dont les corps sont morcelés sans cesse par les discours de la médecine, de la psychanalyse et de toutes les idéologies dominantes. L'autrice ne néglige pourtant pas d'expliciter clairement la cruauté des telles pensées : « Elles disent que tout symbole qui exalte le corps fragmenté est temporaire, doit

---

FINTZ (dir.), *Les Imaginaires du corps en mutation*, *op. cit*., p. 227.

[111] *Idem*.

[112] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 108-109.

disparaître. Jadis il en a été ainsi. Elles, corps intègres premiers principaux, s'avancent en marchant ensemble dans un autre monde[113]. »

Effectivement, la « femme coupée en morceaux[114] » peut être considérée un véritable *topos* en littérature comme dans les autres arts. Comme le remarque Yannick Chevalier, le corps féminin est disséqué aux fins poétiques déjà à partir du XVI[ème] siècle, avec le célèbre genre du blason[115]. Yannick Chevalier démontre lucidement qu'il s'agit toujours d'un regard masculin qui morcèle le corps féminin et on pourrait affirmer que c'est ce qui se passe pour la plupart des descriptions de la corporalité des femmes, jusqu'à nos jours :

> Ce qui est remarquable dans ce genre littéraire, c'est que sont étroitement associées une visée descriptive du sein, attentive aux multiples et variées formes, figures et couleurs qu'il peut présenter, et une visée nettement axiologique, où formes, figures et couleurs donnent lieu à jugement, évaluation selon des normes qui sont celles du sujet percevant, lequel est très souvent, et en l'espèce, un homme. L'appréhension du sein se fait donc par le truchement du regard masculin, et les modalités culturellement héritées de la représentation relèvent d'un point de vue situé, que les théories féministes nomment le phallogocentrisme[116].

Pareillement, Françoise Charpentier affirme :

> Le corps féminin des blasons est donc un corps parcellisé, approprié par le désir

---

[113] *Id*, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 102.

[114] Voir, Michèle CLEMENT et Anne LARUE (dir.), *La femme coupée en morceaux*, Poitiers, UFR, 1999.

[115] Avec le terme "blason" on définit normalement un écrit de satire ou d'éloge d'une personne ou d'un objet. Ce genre littéraire s'est répandu à partir du XII[ème] siècle et a connu une vogue extraordinaire pendant le XV[ème] et le XVI[ème] siècles. Parmi les écrivains les plus célèbres qui se sont mesuré avec le genre du blason, on rappelle Clément Marot, inventeur du blason anatomique, qui se caractérise par l'insistance sur une partie isolée d'un corps féminin. Le succès de ce nouveau type de blason est témoigné par la publication du volume *Blasons Anatomiques des Parties du Corps Fémenin*, Lyon, François Juste, 1536.

[116] Yannick CHEVALIER, « Le sein du *Corps lesbien* : dépassement de la génitalité, désymbolisation féministe et resymbolisation de l'humain », dans Martine SAGAERT et Natacha ORDIONI (dir.), *Le Sein. Des mots pour le dire*, Toulon, Université de Toulon, 2015, p. 168.

> et le regard masculin, un corps « voyeurisé » si l'on peut dire. Insolemment détaillé, ou spiritualisé à la limite du supportable, c'est de toute façon un corps aliéné où ne parvient presque jamais à surgir un sujet vivant, l'image totalisante d'une personne[117].

Le blason anatomique se focalise donc sur une partie du corps féminin qui résume tout le désir et la passion d'un homme qui est souvent angoissé et désespéré à cause de l'inaccessibilité de la femme aimée[118].

Ce « point de vue situé », à partir duquel les hommes ont inscrit dans les textes les corps démembrés des femmes, relève donc de la pensée dominante et dévoile un hétérosexisme et un phallogocentrisme qui sont à leur tour des symptômes du caractère machiste et patriarcal de la société. À ce propos, Teresa de Lauretis écrit que dans *Le Corps lesbien*,

> Le démembrement du corps féminin, membre par membre, organe par organe, sécrétion par sécrétion, est à la fois la déconstruction terme à terme du corps anatomique féminin tel qu'il a été représenté ou cartographié par le discours patriarcal. Le voyage et l'écriture ignorent cette carte, excèdent les mots des maîtres et exposent les intervalles qui les séparent, les trous de la représentation et s'introduisent sans permission dans les interstices du discours pour re-imaginer, pour re-prendre, pour ré-écrire le corps dans le cadre d'une économie libidinale différente[119].

On ne peut donc que lier l'image de « la femme coupée en morceaux » à la violence – implicite ou explicite, physique ou non – subie par les femmes. En reconstruisant l'histoire de ce *topos* littéraire, Anne Larue remarque : « Les hommes qui, en art, coupent les femmes en morceaux trahissent leur peur devant l'envahissement des femmes, devant le féminin attirant qui fait sage et hurlante

---

[117] Françoise CHARPENTIER, « Préface », dans *Id.* (dir.), *Œuvres poétiques de Louise Labé*, Paris, Gallimard, 1983, p. 15.

[118] La frustration amoureuse causée par la corporalité féminine hors de la portée de l'auteur est une thématique récurrente dans les blasons de Maurice Scève, un poète cher à Wittig, qui le cite notamment à la fin de *L'Opoponax*.

[119] Teresa DE LAURETIS, « Quand les lesbiennes n'étaient pas des femmes », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 52.

explosion[120]. » Larue poursuit son argumentation en faisant allusion à la psychanalyse qui, à partir des études menées sur l'hystérie féminine, se base sur une conception du corps des femmes qui le divise en deux :

> Ainsi Freud aimait-il beaucoup la petite Dora, sa jeune patiente, la femme coupée en deux selon le schéma qui sous-tend son hystérie : Dora refoule en haut du corps (aucun son ne peut sortir de sa gorge) ce qu'elle éprouve en bas du corps – la sensation sexuelle. Sous couleur de science, le discours d'autorité médicale exerce à l'encontre de la patiente hystérique – c'est-à-dire terrifiante d'envahissement incontrôlé – la répression (ou la malédiction) d'être coupée[121].

Wittig se réapproprie donc la tradition de « la femme coupée en morceaux » : d'une part elle inscrit des corps démembrés dans ses textes, comme ceux de la tradition artistique et littéraire, en empêchant cependant une reconstruction corporelle aisée de la part de celle ou celui qui lit et, d'autre part, elle dénonce implicitement l'image de la femme fragmentée à cause de son instinct sexuel, voire à cause de son corps même.

Par exemple, parmi les procédés utilisés par Wittig, elle fait face à une thématique qui est normalement peu abordée en littérature, c'est-à-dire la pédophilie. On l'a dit, dans *Paris-la-politique*, l'autrice réunit un nombre de textes qu'on pourrait définir – en utilisant un terme wittiguien – des « textes parasites[122] », c'est-à-dire des morceaux de textes écrits lorsqu'elle rédigeait ses œuvres et, en quelque sorte, rejetés jusqu'à la publication de *Paris-la-politique*. Il s'agit donc de fragments d'œuvre qui sont réutilisés afin de créer une nouvelle œuvre : la poétique wittiguienne se fonde encore une fois sur le fragment, mais aussi sur le recyclage, la réutilisation de ce qui a été écrit et qui n'est qu'un matériau à manipuler. Parmi ces "déchets", il y a aussi un récit bref qui ressemble beaucoup au ton et style de l'*Opoponax* et qui raconte effectivement l'histoire d'une jeune fille au collège. Il s'agit du conte intitulé *Elsa*

---

[120] Anne LARUE, « En guise d'aperitif », dans M. CLEMENT et A. LARUE (dir.), *La femme coupée en morceaux*, *op. cit*., p. 11.

[121] *Idem*.

[122] Voir M. WITTIG, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 39.

Braun : on participe à une sorte de processus d'éloignement de la réalité qui se déroule dans l'esprit de la jeune victime d'un abus sexuel de la part d'un chanoine de son école. Comme le remarque Simonetta Spinelli[123], on participe à un moment d'angoisse de la petite fille : quelqu'un vient de lui communiquer que son père ne viendra pas à la visite hebdomadaire et elle lie inconsciemment cette mauvaise nouvelle au souvenir d'un épisode précèdent, où, à la suite d'une erreur grammaticale, l'enseignante l'avait humiliée, en lui donnant un zéro. Mère Supérieure la laisse toute seule avec le chanoine qui commence à la harceler. Elsa réagit alors en s'aliénant : son corps demeure là, dans la chambre avec le chanoine, mais son esprit est libre de s'arrêter sur les couleurs, les odeurs et les objets qui l'entourent. Cette abstraction se termine ainsi avec la dépersonnalisation du chanoine, dont le « crâne rose bonbon » ressemble à la peau d'un éléphant : « on peut voir la nuque parcourue de hachures ça ressemble à de la peau d'éléphant mais rose la bouche fait des gargouillis Elsa Braun croit que quelque chose lui coule le long des poignets[124]. » Se diviser en deux parties, corps et esprit, pour survivre : la technique d'Elsa est une technique d'auto-défense. L'auto-fragmentation devient ainsi une pratique de résistance pour les femmes et les enfants, contre la violence et les injustices qu'elles subissent.

Paradoxalement, malgré le fait que le discours dominant fragmente les femmes et elles même se divisent en parties afin de se défendre, on leur demande pourtant toujours l'intégrité :

> En fait, on juge que les femmes vivent leurs corps d'une façon dont les hommes ne peuvent pas le faire et cette contrainte sur la transcendance suffit à elle seule à les rendre inaptes à toute subjectivité. Le corps absent caractérise le discours masculin/moral, et les femmes, étant toutes solides, sont paradoxalement placées dans cette absence. Alors, si les femmes doivent occuper des positions soumises non pas en réitérant la cassure et en pratiquant la transcendance mais en réclamant l'unité

[123] Simonetta SPINELLI, « Uno sguardo di rispetto. *Elsa Braun* di Monique Wittig », disponible en ligne à l'adresse suivante : https://simonettaspinelli2013.wordpress.com/wittig-cantora-dellindicibile/uno-sguardo-di-rispetto/ [visité le 29 septembre 2016, à 10h23.]

[124] M. WITTIG, « Elsa Braun », dans *Paris-la-politique*, *op. cit*., p. 59.

> du corps et de l'esprit, nous devons alors le faire en affirmant l'incarnation[125].

Déchirées par les discours dominants, par la pornographie et par toute sorte de violence qu'elles doivent supporter, les femmes sont curieusement symbole d'unité et d'union entre corps et esprit. Wittig se réapproprie cette contradiction, en créant des personnages qui l'incarnent parfaitement. Dans ce sens, l'allusion à l'hystérie est encore une fois exemplaire : dans le passé, l'opopanax, la plante qui inspire le titre du premier roman de l'écrivaine, était connu pour ses propriétés médicinales et antispasmodiques[126] : en particulier, on le considérait comme une plante emménagogue, c'est-à-dire capable de favoriser le flux sanguin dans la région pelvienne et l'utérus. On l'utilisait donc pour stimuler l'apparition des règles et comme traitement pour soigner l'hystérie féminine aussi. On ne peut pas affirmer avec certitude que Wittig voulait faire ainsi allusion à l'hystérie, mais la coïncidence est très intéressante. Ailleurs, l'autrice se réfère plus explicitement à cette "maladie" qui fragmente les femmes : « Le délire est devenue raison, la folie est de mise. Avec une complète insensibilité pour les pauvres créatures qui sont quelquefois à vie enfermées sous ce prétexte, on proclame sur toutes les places publiques, vive l'hystérie[127]. »

Au niveau textuel, la fragmentation suit ce démembrement corporel : tout se passe comme si Wittig traitait les corps et les œuvres littéraires de la même façon. Premièrement, elle nomme le corps et pour le faire, elle fragmente le texte, à travers le procédé de l'énumération. Nommer les parties du corps peut être considéré une pratique de résistance, d'auto-fragmentation : donner un nom, signifie non seulement faire exister, montrer, exhiber ce qui est normalement censuré, mais aussi dévoiler et dénoncer la fragmentarité qui retombe sur l'existence de ceux qui font partie d'une minorité. En effet, Bazié affirme que

> Le corps, pour être identifié et remplir ses fonctions sociales, doit être nommé.

---

[125] Roy BOYNE, « Avant le corps : la sociologie et le sujet », dans J.-J. VINCENSINI (dir.), *Souillure et pureté*, *op. cit*., p. 25-26.

[126] Voir Armand TROUSSEAU et Hervé PIDOUX, *Traité de thérapeutique et de matière médicale*, tome 2, Paris, Asselin, 1875, p. 1249.

[127] M. WITTIG, « Les Appels à la folie », dans *Paris-la-politique*, *op. cit*., p. 11.

> Cette nomination du corps social comporte des conséquences pour l'écriture de celui-ci. La représentation du corps dans le texte en tant que figure, permet de rendre compte de cet objet qui devient ainsi perceptible sur le plan de l'expression ; cela se fait cependant sans que l'on puisse occulter complètement le contexte social et les connotations dont il charge le corps représenté[128].

Une seule partie du corps ne peut pas définir notre identité et notre destin et c'est pour cette raison que

> Elles disent, oui, ce sont les mêmes oppresseurs dominateurs, les mêmes maîtres qui ont dit que les nègres et les femelles n'ont pas le cœur la rate le foie à la même place qu'eux, que la différence de sexe, la différence de couleur signifient l'infériorité, droit pour eux à la domination et à l'appropriation[129].

On l'a dit, dans la pensée de Monique Wittig, afin de changer la réalité où l'on vit, il faut tout d'abord changer le langage. En manipulant les mots comme petits fragments d'un corps unique, elle les déchire d'avantage, en jouant avec eux[130].

Pour conclure, il faut souligner que, si les textes sont traités par Wittig de la même manière que les corps, alors leur matérialité occupe une place aussi importante que celle occupée par la corporalité humaine : les livres, en tant qu'objets, sont ainsi des présences essentielles dans les histoires wittiguiennes.

4.2 La mise en abyme du texte

Dans son journal, en 1951, André Gide écrivait :

> J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. […] Ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *La Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason, qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en

[128] I. BAZIE, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, art. cité, p. 18.

[129] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 146-147.

[130] Par exemple, le titre *Les Guérillères* n'est que l'union de deux fragments de mots (guérilla et guerrières).

abyme[131]."

Ensuite, l'expression « mise en abyme » a été donc utilisée pour indiquer le jeu de reflets, lorsqu'une œuvre d'art reproduit elle-même. Cependant, comme le remarque lucidement Lucien Dällenbach :

> Tel que les auteurs l'utilisent sans le problématiser, le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes. Ces dernières, comme chez Gide, se ramènent à trois figures essentielles qui sont la réduplication simple (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la réduplication à l'infini (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et enchâsse lui-même un fragment qui…, et ainsi de suite) et la réduplication aporistique (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)[132].

Le procédé de la mise en abyme est devenu progressivement une caractéristique de la littérature française contemporaine. En effet, il trouve une grande popularité chez les écrivains qui gravitent autour des Éditions de Minuit, pendant les années 60, regroupé sous le nom de Nouveau roman[133]. Même si, comme l'a démontré Dällenbach, le champ d'étude est très large, quand l'on a affaire à un tel procédé, dans les œuvres des nouveaux romanciers, la mise en abyme concerne souvent la présence d'un roman dans le roman[134]. Cependant, une autre division s'impose au sein de ce type spécifique de mise en abyme. Anne Claire Gignoux écrit, à ce propos :

> Se distinguent, d'un côté, les romans qui ne sont que lus par un des personnages, puis ceux qui sont écrits par lui, sous les yeux du lecteur. Et le roman écrit sous nos yeux peut être un roman autre que celui que nous lisons (mais qui en reflète, bien sûr, certains aspects) ou bien le roman même que nous lisons. Dans les trois cas, on se retrouve en présence d'une récriture de la substance du contenu ; les idées, le contenu

---

[131] André GIDE, *Journal*, tome I, Paris, Gallimard, 1951, p. 31.

[132] Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 51.

[133] Voir, à ce propos, Mieke BAL, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, 29, 1978, p. 116-128.

[134] Voir, par exemple, Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956, ou bien Jean RICARDOU, *La Prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965.

anecdotique du livre englobant sont reproduits ou évoqués dans le livre englobé[135].

La mise en abyme peut donc concerner des livres lus ou écrits par les personnages et, à leur tour, ces textes peuvent n'être que la même œuvre que la lectrice ou le lecteur est en train de lire, ou bien un livre différent. En outre, dans une étude très éclairante[136], Dorrit Cohn trace le lien qui unit le procédé de la mise en abyme à la figure de la métalepse, dans son sens établi par Genette, c'est-à-dire « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement[137]. » La métalepse marque donc le dépassement des frontières qui délimitent les différents niveaux dont une œuvre se compose : le monde des personnages, le monde de l'auteur et le monde des lecteurs. Cohn souligne que la mise en abyme et la métalepse ne peuvent exister qu'à l'intérieur de textes qui contiennent au moins deux niveaux narratifs et elle remarque aussi que les deux procédés provoquent chez celle ou celui qui lit une sensation de dépaysement, de dérangement, de trouble. Une telle sensation est donc causée par la confusion entre les niveaux narratifs et par la possibilité de saisir la présence de l'écrivaine ou de l'écrivain au fil des pages.

On comprend alors dans quelle mesure une réflexion concernant la mise en abyme et la métalepse convient à l'analyse de l'œuvre wittiguienne. Effectivement, dans les textes de l'autrice, les livres jouent un rôle presque aussi important que les corps : traités de la même manière, ils se présentent dans leur matérialité, mais subissent souvent aussi un processus de fragmentation. En outre, la présence de livres-objets dans l'œuvre wittiguienne va de pair avec la découverte de sa propre corporéité et de sa propre identité de la part des personnages. Finalement, les livres dans les livres ne peuvent qu'engendrer aussi une réflexion sur la littérature en général qui, chez Wittig, se traduit dans une

---

[135] Anne Claire GIGNOUX, *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presse Paris Sorbonne, 2003, p. 111.

[136] Dorrit COHN, « Métalepse et mise en abyme », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 73-94.

[137] G. GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 244.

dénonciation du caractère patriarcal du canon littéraire et par la réappropriation de ce canon même, dans l'effort, encore une fois, de changer la réalité au moyen du langage.

4.2.1 Les livres dans les livres

Au fil des histoires narrées par Wittig, les livres – en tant qu'objets – sont toujours présents et jouent des rôles différents. Tout d'abord, dans *L'Opoponax*, les livres marquent l'avancée du temps, en étant liés étroitement au système scolaire. Leur matérialité est néanmoins une constante tout au long de la narration. Au début du texte, les enfants regardent « des livres d'images[138] » qu'on peut imaginer énormes par rapport à la petitesse des jeunes élèves ; peu de temps après ils peuvent lire « tout fort des phrases entières dans le livre[139] » posé sur la table et parfois c'est l'enseignante qui « est en train de lire tout haut un conte », mais cette fois-ci « elle a le livre devant elle sur le bureau[140]. » Cependant, en grandissant, les enfants commencent à lire de manière autonome[141] et ils commencent aussi à réfléchir sur l'organisation des livres qu'ils lisent :

> Dans le livre de lecture il n'y a que des textes coupés, des morceaux choisis, on se demande par qui, en tout cas on aimerait savoir ce qu'il y a avant et après, on a l'impression au contraire qu'on ne le saura jamais. De toute façon dix lignes prises comme ça dans un livre ce n'est pas intéressant[142].

On aura l'occasion d'analyser ce type de métalepse wittiguienne dans le prochain paragraphe, mais pour l'instant on ne peut pas négliger de remarquer l'ironie qui sous-tend un tel passage : la petite fille se demande qui a choisi les morceaux de textes qu'elle est obligée de lire et une lectrice ou un lecteur attentif comprendra

---

[138] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 14.

[139] *Ibid.*, p. 43.

[140] *Ibid.*, p. 74.

[141] *Ibid.*, p. 146 : « Vincent Parme se met à rire de toutes ses forces en mettant son livre d'images sous les yeux de Catherine Legrand par-dessus le livre de lecture qu'elle est en train de lire. »

[142] *Ibid.*, p. 147.

la dénonciation de l'autrice envers le machisme du canon littéraire, qui notamment exclut la plupart des femmes, en imposant un imaginaire normatif et hétérosexiste.

Dans ce roman, la matérialité de la lecture est soulignée par l'effort que les enfants doivent faire afin d'apprendre à lire. À cet effort en correspond un autre qui joue un rôle encore plus important dans le texte : celui d'écrire. Les élèves ne se limitent pas seulement à copier des phrases sur leurs cahiers, mais, une fois qu'elles ont grandi, Catherine et Valerie se mesurent avec la composition d'œuvres de façon autonome. Évidemment, il s'agit d'une réaction envers l'injustice d'une tradition littéraire où elles ne se reflètent pas. En effet, au début, à cause du manque de modèles de féminité où elles puissent se reconnaître, elles s'inspirent aux rares guerrières qu'elles rencontrent dans les livres de lecture et d'histoire, comme, par exemple, Guibourc, la femme de Guillaume d'Orange, que Catherine essaye de dessiner, avec son épée et sa jupe[143]. Ensuite, les deux jeunes filles commencent à écrire leurs propres œuvres : Catherine s'efforce de construire un herbier, tandis que Valerie se mesure avec la poésie. La matérialité des textes qu'elles produisent joue un rôle essentiel dans le développement de leur histoire d'amour : si tout d'abord l'herbier constitue un échec, en étant physiquement passé de main en main aux autres camarades de classe et n'étant pas compris pour ce qu'il aurait dû être, c'est-à-dire un cadeau, ce ne sera qu'à travers l'échange de billets de papier, cachés derrière le piano dans la salle de musique, que les deux jeunes filles réussiront à communiquer. En outre, le geste définitif, celui qui marquera le début de l'histoire d'amour, ainsi que le premier contact physique entre les corps des deux camarades, sera encore une fois lié à la matérialité de l'écriture et de la lecture :

> Valerie Borge dit à Catherine Legrand qu'elle va lui faire lire un poème qu'elle a écrit l'année dernière. […] Valerie Borge tend le carnet ouvert à Catherine Legrand en lui indiquant le poème sur la page de gauche. Catherine Legrand tient le carnet à la hauteur des yeux. On discerne mal l'écriture à la lueur de l'image projetée sur l'écran. […] À un moment donné, Valerie Borge prend le bras de Catherine Legrand

[143] *Ibid.*, p. 154.

> et le presse dans sa main[144].

Dans l'intimité d'un cours pendant lequel on regarde un film, dans la pénombre et le silence donc, les mains des jeunes filles passent du carnet qui recueille les poèmes de Valerie, aux corps de l'autre : « Alors Valerie Borge prend la main de Catherine Legrand dans la sienne[145]. »

En revanche, dans *Les Guérillères*, il y a tout d'abord un seul livre : il s'agit du « féminaire », une sorte d'encyclopédie contenant des grandes vérités concernant « elles » et leurs corps. « Elles » y lisent alors avec curiosité la description de leur corporalité, même si le livre n'est pas toujours pris au sérieux : « Elles disent que le féminaire divertit les petites filles. Par exemple trois sortes de nymphes y sont mentionnées[146]. » On a l'impression de se trouver dans un futur dystopique, où tous les livres ont été perdus : parfois, « elles » déterrent un texte[147], mais elles ne peuvent que s'appuyer sur le féminaire, dont on comprend qu'il existe des nombreuses copies. Ici, non seulement « elles » peuvent découvrir leur anatomie, mais des notions d'histoire et de littérature sont données aussi. Ces livres n'ont pourtant pas une structure traditionnelle car ils contiennent des pages blanches destinées à être remplies. Il s'agit donc de livres infinis, toujours en train d'être écrits et démocratiques dans la mesure où n'importe qui a la possibilité de les continuer : « Quand il est feuilleté, le féminaire présente de nombreuses pages blanches sur lesquelles elles écrivent de temps à autre[148]. » La ressemblance entre le féminaire et le livre *Les Guérillères* devient intéressante lorsqu'on découvre que :

> Pour l'essentiel, il comprend des pages avec des mots imprimés en caractères majuscules dont le nombre est variable. Quelquefois il y en a un seulement ou bien la page peut en être remplie. Le plus souvent ils sont isolés au milieu de la page, bien

[144] *Ibid.*, p. 259-260.

[145] *Ibid.*, p. 260.

[146] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 41.

[147] *Ibid.*, p. 60.

[148] *Ibid.*, p. 17-18.

espacés noirs sur fond blanc ou bien blancs sur fond noir[149].

Les pages des *Guérillères* consacrées aux listes des noms en majuscules, ou bien le poème qui ouvre et ferme le livre, lui aussi écrit en majuscule, pourraient être alors des pages tirées de ces bizarres encyclopédies. Cependant, au cours de l'histoire, « elles » abandonnent progressivement les féminaires. À un moment donné, ces manuels leur semblent démodés : « Tout ce qu'on en peut faire pour ne pas s'encombrer d'un savoir inutile c'est de les entasser sur les places et d'y mettre le feu. Il y aurait là le prétexte à des fêtes[150]. » Avec une image dystopique de destruction du savoir sur la place publique, Wittig nous dévoile que l'ordre de la narration n'est pas chronologique : tout ce qu'on vient de lire n'est pas le début de l'histoire car « elles » ont dû faire un parcours de libération et d'émancipation afin de pouvoir enfin brûler tous les lieux communs et toutes les notions de la pensée dominante qui les rendaient esclaves. L'autrice invite ainsi implicitement la lectrice et le lecteur à entreprendre le même parcours libérateur, en réfléchissant sur le livre-féminaire qu'il a entre ses mains. Une fois brûlés ces manuels obsolètes, « elles » entament la rédaction de deux autres livres : un « grand registre » qui est écrit encore une fois collectivement, et un dictionnaire, cette fois-ci rédigé par une assemblée qui travaille néanmoins de façon démocratique.

On lit alors *Brouillons pour un dictionnaire des amantes*, en ayant la sensation de lire le même dictionnaire écrit par l'assemblée d'« elles. » Effectivement, c'est ainsi que le mot « Dictionnaire » y est défini :

DICTIONNAIRE

La disposition du dictionnaire permet de faire disparaître les éléments qui ont distordu notre histoire pendant les périodes sombres à partir de l'âge de fer jusqu'à l'âge de gloire. C'est ce qu'on pourrait appeler une disposition lacunaire. Elle permet également d'utiliser les lacunes à la façon d'une litote dans une phrase où il s'agit de dire le moins pour dire le plus. L'assemblage des mots, ce qui a dicté leur choix, les fictions des fables sont constitutifs de ces lacunes et sont de ce fait opératoires quant au réel. Le dictionnaire en général tente d'évacuer procédé de métaphore, mise en

[149] *Ibid.*, p. 18.

[150] *Ibid.*, p. 68.

scène des inconscients. Mais ce n'est encore qu'un brouillon[151].

Dans ce bref passage, on a un exemple évident de l'utilisation de la mise en abyme et de la métalepse de la part de Wittig : elle transforme son œuvre même, c'est-à-dire un dictionnaire, en une définition du dictionnaire qu'elle est en train d'écrire, en y inscrivant aussi une partie du titre (« brouillon. ») L'écrivaine réussit ainsi à dépasser les frontières du texte et à expliciter le but de son écriture : elle souhaite récrire l'histoire de l'humanité, tout en se réservant de laisser des espaces blancs, si nécessaire, c'est-à-dire de raconter l'histoire de l'humanité par fragments, assemblés afin de changer non seulement le passé, mais aussi le présent et le futur. Le dictionnaire qu'« elles » écrivent a sans doute le même pouvoir transformateur : il s'agit d'une machine de guerre, exactement comme le théorise Wittig dans sa poétique. On ne s'étonnera pas de découvrir qu'« elles » brandissent un livre, lors d'une manifestation, comme l'on brandirait une arme[152].

Les va-et-vient entre les deux niveaux de la fiction où les livres sont écrits et de la réalité où l'on lit l'œuvre wittiguienne sont marqués aussi par des procédés littéraires qui enchevêtrent les plans des personnages et celui de l'autrice. Dans *Les Guérillères*, on trouve par exemple des allusions métatextuelles. Ainsi, lorsqu'un vent très fort se lève, une parmi « elles » encourage les autres à ne pas se disperser, en leur disant : « Restez jointes come les caractères d'un livre[153]. » Une telle incitation inscrit le niveau de l'écriture dans la fiction, en nous ramenant dans le monde de l'autrice qui est en train de rédiger son œuvre. Tout cela est encore plus évident dans *Voyage sans fin*, où il s'agit de l'histoire de Quichotte et de sa famille. La protagoniste décide de s'enfuir de sa maison, avec sa fidèle Panza, afin de conquérir l'amour de sa Dulcinée. La mère et les sœurs de Quichotte, inquiètes par ce qu'elles définissent une « erreur » de la jeune fille, attribuent la cause de l'égarement et du délire de Quichotte aux livres qu'elle lit. La situation est à l'opposé par rapport à ce qui se passe dans *Les Guérillères* : cette fois-ci, les livres de Quichotte racontent une réalité non-normative et sa

[151] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 72.

[152] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 53.

[153] *Ibid.*, p. 82

famille – à l'exception de sa tante – devient protectrice de la norme. Ainsi, c'est la mère de la protagoniste qui s'exclame : « Je ne connais qu'un moyen ; il faut brûler tous les livres[154]. » On ne découvrira qu'à la moitié de la pièce que les livres de Quichotte n'étaient pas ceux qu'elle lisait, mais ceux qu'elle avait écrits : « Tu ne comprends pas que Quichotte elle-même a écrit tous ces livres. Voici son écriture[155] », s'exclamera la tante. Encore une fois, les niveaux se superposent : on ne tarde pas à identifier Wittig avec le personnage dont elle narre les aventures. La pièce théâtrale devient alors une réflexion métalittéraire sur la condition des écrivaines et sur la littérature qui ne fait pas partie du canon socialement reconnu. Il s'agit donc aussi d'une dénonciation politique et féministe : les livres écrits par Quichotte narrent des histoires de femmes qui ne se sont pas assujetties à la pensée dominante, en constituant un contre-modèle de féminité, celui que les jeunes protagonistes de *L'Opoponax* cherchaient sans doute.

La présence des livres, encore une fois dans toute leur matérialité (« Ils sont lourds et encombrants[156] »), permet ainsi à l'autrice d'expliciter son point de vue, tout en mettant en abyme la dimension de l'écriture et de la lecture. En réalité, il faut souligner que, dans *Le Voyage sans fin*, la mise en abyme concerne aussi la dimension théâtrale. Lorsque Quichotte et Panza assistent à un spectacle de marionnettes, Quichotte transgresse les règles de l'exhibition théâtrale, en dialoguant avec le narrateur, qui est caché derrière la scène. Évidemment, il ne s'agit que d'un prétexte pour inscrire encore une fois une dénonciation féministe dans le texte, tout en enchevêtrant les niveaux narratifs, bien que, cette fois-ci, ce sont les plans de la réalité où vit Quichotte et du spectacle des marionnettes qui se superposent. Effectivement, à propos de la reine Antiope, qui est l'un des personnages du spectacle, le narrateur commente que « si elle avait une barbe, elle se la tirerait[157]. » Quichotte est dérangée par cette affirmation et le narrateur lui explique alors : « N'est-il pas d'usage de mentionner une barbe quand une majesté

[154] *Id.*, « Le Voyage sans fin », *Vlasta*, *op. cit.*, p. 6.

[155] *Ibid.*, p. 15.

[156] *Ibid.*, p. 14.

[157] *Ibid.*, p. 30.

est en cause[158] ? » Lorsqu'il s'agit d'un personnage puissant, il faut donc mentionner sa barbe, un trait corporel spécifiquement masculin : on peut bien saisir l'ironie wittiguienne qui dévoile la dénonciation envers la structure patriarcale de la société. En outre, le lien est implicite, mais évident : tout comme Quichotte n'a pas de barbe et ne peut être ni roi ni chevalier errant, de même, le corps féminin de Wittig l'empêche d'écrire des textes dignes de faire partie du canon littéraire. La corporéité et la présence de livres dans les livres vont donc de pair dans l'œuvre wittiguienne.

Pareillement, dans la célèbre scène de la laverie de *Virgile, non*, où la protagoniste est agressée par un groupe de femmes qui ont peur d'elle et de ce qu'elles appellent « la peste lesbienne[159] » dont « Wittig » est porteuse, on a affaire encore une fois à une mise en abyme de la dimension scripturale, tout comme à l'exhibition d'une corporalité dérangeante. En effet, lorsqu'elle est agressée par les autres femmes, « Wittig » commence à se métamorphoser, son corps se couvrant de poils noirs[160]. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une barbe : elle est en train de devenir quelque chose de monstrueux et de bestial. La peur et la haine d'autrui modifient son corps, comme sous l'effet d'un enchantement. La protagoniste, étonnée par l'attitude de ces femmes, se souvient d'avoir un temps écrit justement pour elles :

> À ce point de leur discours, je me tiens à quatre pour ne pas les traiter de mégères, et je me souviens à temps que j'ai adopté le genre noble pour donner un peu d'éclat à notre sexe asservi […]. Ce sont celles pour qui j'ai autrefois écrit : « Chiennes rampantes, pas une de vous ne me regarde. Elles me marchent à travers. Elles me prennent à l'arrêt, saisie, réduite à une impuissance que je qualifierai d'ignoble. Un long bras me traverse le thorax. C'est du temps que je suis par elles un eunuque[161]. »

Le personnage « Wittig » se superpose ainsi à l'écrivaine Wittig. Effectivement, la première fait allusion à un texte réellement écrit par la deuxième : il s'agit du bref récit intitulé « Un moie est apparu… » et publié dans le numéro 2 de la revue

[158] *Ibid.*, p. 30-31.

[159] *Id.*, *Virgile, non*, *op. cit.*, p. 14.

[160] *Ibid.*, p. 17.

[161] *Ibid.*, p. 14-15.

Minuit, en 1973[162]. Comme le remarque Jacquesson[163], ce texte présente de nombreuses ressemblances avec *Le Corps lesbien* qui avait été publié la même année. En s'auto-citant, non seulement Wittig met en abyme son œuvre, mais elle multiplie aussi les niveaux de la narration.

Effectivement, en s'appuyant sur l'analyse de Wayne Booth, on peut distinguer trois narrateurs : l'auteur réel qui vit dans la même réalité de la lectrice et du lecteur et qui écrit le livre ; le narrateur-personnage qui peut raconter son histoire à la première personne, mais qui n'existe que dans la réalité inventée par l'auteur réel ; et finalement, ce que Booth appelle « the implied author (the author's "second self")[164] », c'est-à-dire le narrateur qui raconte matériellement l'histoire et qui n'existe ni dans la réalité de celle ou celui qui lit, ni dans le monde où les personnages vivent. Booth écrit :

> Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the "real man"[165].

Lorsque Wittig-personnage cite un texte écrit par Wittig-autrice, on a en même temps affaire à ces trois types de narrateurs. En outre, puisque la narration est confiée à la voix de Wittig-personnage qui raconte à la première personne, les trois narrateurs se superposent : Wittig est ainsi à la fois une écrivaine, un personnage fictif et la narratrice implicite de son œuvre.

L'autrice ne met donc pas en abyme seulement l'œuvre, mais aussi l'écriture et la lecture, à travers un jeu de poupées russes qui dévoile de temps en temps l'intention de Wittig et laisse ainsi émerger la voix de l'écrivaine. Ce procédé se reflète dans la structure même des œuvres wittiguiennes. Par exemple, *Les Guérillères* se construit par brefs fragments narratifs qui sont souvent des

---

[162] M. WITTIG, « Un moie est apparu… », *Minuit*, 2, janvier 1973, p. 43-46.

[163] C. JACQUESSON, « "Sautant en mille morceaux sans pouvoir m/e disjoindre complètement" », art. cité.

[164] Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 151.

[165] *Idem*.

morceaux d'autres récits, narrés par l'une d'« elles » : une phrase comme « L'une d'elles raconte la mort d'Adèle Donge et comment on a procédé à l'embaumement de son corps[166] » est très fréquent dans l'œuvre et succède à des fragments qui introduisent la description d'une image ou d'une photographie. Tout se passe comme si de nombreux récits encadrés étaient sertis dans l'œuvre cadre. Ainsi, les plans de la narration se multiplient, en multipliant aussi les narrateurs et en mettant en question par conséquent le rôle de l'écrivaine qui n'est plus la seule autrice des histoires narrées. On a donc l'impression d'avoir affaire à une œuvre chorale. En plus, la lectrice et le lecteur participent en quelque sorte de cet univers atemporel crée dans le texte, où n'importe qui peut écrire et continuer le texte entamé par quelqu'un d'autre. Subséquemment, on pourrait affirmer que celle ou celui qui lit joue presque un rôle d'écrivain potentiel : l'effort wittiguien d'universalisation du point de vue et de démocratisation de l'écriture se montre ici dans tout son pouvoir.

4.2.2 Se réapproprier la tradition

En lisant l'œuvre wittiguienne, on ne se confronte pas seulement à une multiplication des niveaux de la narration, mais aussi à une prolifération de citations, allusions et liens intertextuels. Peut-être est-il nécessaire de préciser tout d'abord brièvement le concept d'intertextualité qui semble convenir si parfaitement aux textes de l'écrivaine. Il s'agit d'une notion qui ne concerne pas seulement les relations qui s'instaurent parmi des écrits différents, mais elle peut se référer aussi aux liens qui se créent à l'intérieur d'une seule œuvre. On l'a dit, les livres de Wittig présentent des nombreux éléments de continuité qui peuvent entrer dans ce type d'intertextualité. En outre, en élargissant le concept d'intertextualité, on peut considérer le dialogisme même comme un procédé intertextuel, car il permet de superposer dans le même texte des points de vue différents qui, dans le cas de Monique Wittig, symbolisent souvent la lutte entre les classes des femmes et des hommes, ou bien la collision entre le système

[166] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 98.

patriarcal et hétérosexiste et la vision féministe et lesbienne. Effectivement, selon Bakhtine, le dialogue n'est qu'une sorte de réécriture, où l'on peut « lire » l'autre[167] : la réécriture n'est donc que l'instauration de l'intersubjectivité, c'est-à-dire de la relation entre sujets différents. Cependant, la définition de la notion d'intertextualité la plus célèbre et qui fait autorité est celle de Julia Kristeva qui trouve de l'intertextualité lorsque « dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris d'autres textes, se croisent et se neutralisent[168]. » Effectivement, on peut tracer l'histoire de cette notion à partir de la publication d'un article de Kristeva, intitulé « Bakthine. Le mot, le dialogue et le roman[169] » et ensuite repris dans *Sèméiotiké*, où la linguiste écrit :

> Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) […] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double[170].

Dans sa définition, Kristeva propose donc de substituer à la notion d'intersubjectivité de Bakhtine, celle d'intertextualité qui, dans sa pensée, n'est que la coexistence de plusieurs textes ou plusieurs idéologies dans une seule œuvre et caractérise donc tout texte écrit. Chaque œuvre se compose ainsi d'éléments réglés par deux codes différents : le premier correspond aux formalités idéologiques et culturelles qui sont inhérentes à la communication ; en revanche, l'autre code est défini par l'accumulation dans chaque signe linguistique des allusions aux autres œuvres. Pourtant, selon Kristeva, l'intertextualité n'est jamais l'imitation ou la simple reproduction d'un texte à l'intérieur d'un autre texte : il s'agit plutôt d'un mouvement perpétuel de transposition d'un ou plusieurs systèmes sémiologiques dans un autre système. L'œuvre est donc sans cesse en mouvement et produit continuellement du sens. À ce propos Roland Barthes écrit :

---

[167] M. BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevki*, *op. cit*., p. 109.

[168] J. KRISTEVA, *Sèméiotiké*, *op. cit*., p. 52.

[169] *Id*, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 1967, p. 438-465.

[170] *Id*, *Sèméiotiké*, *op. cit*., p. 84-85.

> Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur: le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne ; même écrit (fixé) il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de reproduction. Il déconstruit la langue de communication, de représentation ou d'expression (là où le sujet, individuel ou collectif, peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime) et reconstruit une autre langue[171].

L'œuvre littéraire est donc toujours intertextuelle et cela non parce qu'elle contient des éléments cités ou tirés d'un autre texte, mais parce qu'elle est productive, c'est-à-dire qu'elle opère incessamment une redistribution des éléments de la tradition dans la langue et dans le système littéraire en général, même si l'autrice ou l'auteur n'en est pas toujours consciente. En effet, Barthes écrit :

> Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets[172].

L'intertextualité est donc un mouvement naturel, inhérent à la littérature et à l'activité scripturale. Cette notion ne se limite donc pas à definir des procédés comme la citation ou l'allusion, mais elle englobe aussi toute forme de réminiscence et réécriture.

De son côté, Gérard Genette a donné une classification plus rigide des types différents d'intertextualité[173]. À son avis, la forme intertextuelle la plus explicite est la citation, marquée par l'utilisation des guillemets ou par l'italique. En

---

[171] Roland BARTHES, « Texte (théorie du) », dans Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, 1994, p. 1681.

[172] *Ibid.*, p. 1683.

[173] Voir, G. GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 5-6.

revanche, l'intertextualité implicite se manifeste avec le procédé de l'allusion. Cependant, Genette inscrit le concept d'intertextualité dans la notion plus vaste de transtextualité. Ce terme définit tout ce qui met un texte en relation – explicite ou non – avec un autre texte. Il s'agit d'une catégorie à laquelle appartiennent cinq types de liens : l'architextualité, c'est-à-dire la relation hiérarchique entre, par exemple, un écrit et le genre littéraire auquel il appartient ; la paratextualité, dont on a déjà parlé ; la métatextualité qui définit la citation implicite avec une intention critique ; l'hypotextualité qui lie le texte et sa réécriture ; finalement, l'intertextualité, dans son sens le plus limité.

Pour conclure ce préambule théorique, il faut souligner que la notion d'intertextualité a connu récemment un développement en sein à la critique littéraire postmoderne. Plus précisément, Linda Hutcheon a démontré dans quelle mesure l'intertextualité est liée étroitement à la pratique de la parodie et de l'ironie dans les œuvres postmodernes[174]. Effectivement, selon Hutcheon, la parodie trouve justement ses origines dans la découverte des différences et des ressemblances entre les œuvres du passé et celles contemporaines : « Through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference[175]. » L'ironie naît donc dans le dialogue entre les œuvres qui appartiennent à des époques différentes : « Irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm – textually and hermeneutically – the connection with the past[176]. »

Dans le cas de Monique Wittig, il s'agit plutôt d'un effet d'ironie qui émerge de l'opposition entre des idéologies différentes et pourtant exprimées par la littérature : d'une part le canon littéraire – on l'a dit – est l'expression de la société patriarcale et hétérosexiste, et d'autre part, l'œuvre wittiguienne se veut une machine de guerre prête à détruire les formes anciennes afin d'introduire dans la littérature – et donc dans la réalité – des formes nouvelles, mais aussi des points de vue différents, en apportant un changement subversif. L'ironie et la parodie

[174] Voir, L. HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, *op. cit*., p. 93.

[175] *Ibid*., p. 93.

[176] *Ibid.*, p. 125.

sont donc des procédés très utilisés par Wittig qui les inscrit dans ses textes, justement à travers la pratique de la citation et de l'allusion. À ce propos, Diane Griffin Crowder écrit :

> One of the most striking strategies she uses is to reappropriate and recreate anew the classic (male) texts of Western civilization. Parody and irony are powerful tools with which to particularize the (formerly) universal masculine, thus revealing its false claims to represent all of humankind and universalize the formerly particular feminine in order to reveal what has been silenced throughout history. This is the source of much of Wittig's humor. Throughout her work she often cites such figures as Baudelaire, Scève, Lévi-Strauss, Freud, and other canonical male writers without attribution, stripping them of their authoritative status and putting their words into a context that reshapes their meaning[177].

Effectivement, la pratique citationnelle la plus intéressante chez Wittig consiste à faire dire ou écrire à ses personnages des mots qui proviennent d'un autre texte, tiré du canon littéraire. En faisant prononcer des lignes classiques ou traditionnelles à des êtres qui ne sont pas du tout normatifs, Wittig augmente l'effet de dépaysement chez la lectrice et le lecteur et réussit aussi à susciter l'amusement, sinon le rire. Il s'agit d'une pratique subversive qui lui permet d'inscrire l'ordinaire dans ce qui est hors norme, en dévoilant les non-dits de la société oppressive et hétéro-normative dans laquelle on vit : « Wittig shows that the ordinary is what allows us to recognize the strange in a way that is potentially subversive of those aspects of the ordinary that belong to our heteronormative system of reference[178]. » Ainsi, la jeune protagoniste de *L'Opoponax* cite des grands poètes du passé, comme Baudelaire et Scève, afin de chanter ses sentiments, en révélant ironiquement le caractère inadéquat de la littérature canonique pour exprimer un amour qui n'est ni normatif ni hétérosexuel. Cette dissonance peut provoquer l'amusement chez celle ou celui qui lit et, en effet, Jean Duffy affirme :

---

[177] Diane GRIFFIN CROWDER, « Universalizing Materialist Lesbianism », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 81.

[178] Linda ZERILLI, « A New Grammar of Difference : Monique Wittig's Poetic Revolution », dans *Ibid*., p. 97.

> Much of that humour derives from Wittig's exploitation of intertextual material, in particular, from the tension between quotation and context and, I would argue, from unacknowledged borrowings from certain popular dramatic forms. Sudden shifts in register or tone or the unexpected appropriation or *détournement* of a particular quotation are a frequent source of comedy[179].

Les nombreuses citations et allusions serties dans l'œuvre wittiguienne sont aussi des éléments de subversion qui construisent les machines de guerre littéraires mises en marche par l'autrice car elles représentent une tentative d'élaboration d'une nouvelle histoire de la littérature, qui doit forcément passer par la re-institution du langage. À ce propos, Mireille Calle-Gruber remarque dans quelle mesure celle de Monique Wittig est une littérature de « combat » :

> On ne dira jamais assez combien l'écriture de Monique Wittig est exemplaire du combat *de* la littérature autant que des luttes pour la libération des femmes […]. Combat *de* la littérature : ces termes prennent le sens plénier que leur donne le double génitif. C'est le combat mené par la littérature afin de reconsidérer l'inscription du genre et des genres dans la langue et afin d'émanciper les mentalités de l'« l'idéologie du masculin » dominant, mais aussi et corrélativement, c'est le *combat pour la littérature*, pour en défendre la spécificité et les propriétés intrinsèques qui lui donnent la capacité d'une existence ayant son économie propre, séparée du monde. Cette capacité qu'a la littérature de *faire monde(s)* – dans une relation incommensurable avec le monde[180].

Wittig ne se limite donc pas à manipuler la langue afin de changer la réalité dans laquelle on vit, mais elle inscrit les mots d'autres auteurs du passé dans ses textes afin de superposer son écriture à celle des autres, presqu'en "écrivant sur" les symboles et les métaphores du canon, ses propres symboles et métaphores. L'exemple le plus évident est celui du lesbianisme qui, selon Shaktini va se superposer au phallogocentrisme :

---

[179] J. DUFFY, « *L'Opoponax* by Monique Wittig », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, art. cité, p. 162.

[180] Mireille CALLE-GRUBER, « Cheval de bataille, Cheval de Troie. Les Amazones-Guérillères de Monique Wittig », dans Anaïs FRANTZ, Sarah-Anaïs CREVIER GOULET, Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Fictions des genres*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 40.

> La surreprésentation des personnages masculins dans la littérature est d'un sexisme encore plus évident que le sexisme compliqué du « marquage » dans la langue […]. C'est l'empreinte de cette omniprésence masculine qu'il faut effacer du langage lesbien, la métaphore lesbienne doit s'écrire sur la métaphore phallogocentrique tout comme la métaphore phallogocentrique s'est écrite sur un système symbolique plus ancien[181].

Le même effort est évident dans la pratique de la réécriture, très utilisée par Wittig. Il convient sans doute de s'appuyer sur l'analyse d'Anne-Claire Gignoux qui, dans *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*[182], fait un choix orthographique précis, en préférant le mot « récriture » au lieu du terme plus commun « réécriture. » Gignoux souhaite ainsi prendre ses distances de la critique génétique : la réécriture ne correspond, à son avis, qu'à une étape du plus vaste travail de rédaction d'une œuvre. En revanche, l'autrice affirme que la récriture vise plus consciemment à une transformation double, car elle ne modifie pas seulement le texte-résultat – celui qu'on peut appeler hypertexte, selon la définition de Genette[183] –, mais aussi le texte-source – l'hypotexte. En d'autres termes, l'existence d'une récriture modifie notre perception de l'hypotexte auquel la récriture fait allusion : effectivement, ce n'est que lorsque la lectrice et le lecteur connaissent les deux textes que la réécriture peut exister, voire une récriture est telle seulement si celle ou celui qui la lit est en mesure de comprendre les différences et les ressemblances qui la lient à son texte-source. Une récriture peut donc réduire ou augmenter l'hypotexte, ou bien elle peut modifier la typologie de la forme ou de la thématique. Gignoux précise que la récriture peut néanmoins appartenir à trois régimes hypertextuels différents : satirique, ludique ou sérieux. Dans le cas de Monique Wittig, on peut affirmer que des récritures comme *Voyages sans fin* ou *Virgile, non* sont à la fois satiriques, ludiques et sérieuses. Le but de l'écrivaine est encore une fois celui de superposer deux textes : l'hypotexte et l'hypertexte. Le dépaysement de la lectrice ou du lecteur

---

[181] N. SHAKTINI, « Le Déplacement du sujet phallique : l'écriture lesbienne de Monique Wittig», *Vlasta*, art. cité, p. 67-68.

[182] A.-C. GIGNOUX, *La Récriture*, *op. cit.*.

[183] G. GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit*., p. 11.

naît ainsi de la dissonance qui se crée : elle ou il ne peut donc que réfléchir sur ce qu'elle ou il a toujours considéré comme des certitudes. Le procédé de féminisation des personnages de la *Divine Comédie* et de *Don Quichotte*, par exemple, mettent en discussion la contrainte à la masculinité des protagonistes des œuvres canoniques, en impliquant aussi une réflexion sur les rôles attribués aux genres dans l'histoire de la littérature.

Les récritures wittiguiennes ont sans aucun doute une intention satirique et constituent des parodies de leurs hypotextes. Dans le cas de *Virgile, non*, on pourrait affirmer aussi qu'il s'agit d'un texte hérétique et non seulement à cause de la profanation audacieuse de la doctrine chrétienne – qui passe par une réélaboration lesbienne du Paradis, des Limbes et de l'Enfer – mais aussi du point de vue strictement littéraire. Erika Ostrovsky écrit à ce propos : « *Virgile, non* is also sacrilegious in strictly literary terms, for it dares to touch a work that is of such stature and renown as to constitute almost a genre in itself[184]. » Véritable machine de guerre, l'œuvre de Wittig viole un texte tellement célèbre et étudié qu'il est presque devenu un genre indépendant et elle le fait à travers l'utilisation d'une ironie féroce, d'un humour trivial et de l'argot. Dialogues et soliloques, ton noble et *street talk*, tragédie et comédie se succèdent dans un texte qui n'obéit à aucune norme de genre littéraire. Plutôt que d'une récriture, il s'agit donc d'un renversement de la *Divine Comédie* dantesque.

Le caractère hérétique de l'écriture wittiguienne revient dans toute l'œuvre de l'autrice, où les citations et les allusions à la Bible sont très nombreuses. Effectivement, c'est en faisant écho au texte sacré qu'elle fait prononcer à Catherine Legrand la célèbre phrase, « Je suis l'opoponax » : « Elle dit : "Je suis L'Opoponax", en reprenant le terme de la Bible, "Je suis Jéhovah." Elle dit vraiment "Je suis le sujet principal" puisqu'elle reprend le truc de "Je suis Jéhovah"-"Je suis l'Opoponax." Et c'est elle, c'est le "on"[185]. » Une telle auto-affirmation n'est qu'une autolégitimation, voire la déclaration d'exister : il s'agit d'une action très puissante qui paraît bizarre parce qu'elle est accomplie par une jeune fille.

---

[184] E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 143.

[185] J. THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, art. cité, p. 64.

Les citations tirées de la Bible se multiplient au fil des pages wittiguiennes et on en trouve surtout dans *Le Corps lesbien*, où les allusions au christianisme constituent un véritable leitmotiv de l'œuvre. De plus, la religion chrétienne devient un prétexte pour inscrire encore une fois le corps dans le texte. Effectivement, Wittig fait émerger les aspects les plus corporels de la doctrine religieuse, en faisant allusion au corps du Christ lui-même et à son iconographie, par exemple dans un passage du livre très hérétique : « Glorieux soit le jour où tu viens à m/a rencontre pieds joints chevilles accolées écartant de tes bras les nuages du fond du ciel tes cheveux secoués par le vent tes dents découvertes et serrées dans l'effort tes yeux de tout au loin m/e regardant[186]. » Cependant, Wittig ne se limite pas à une simple superposition entre l'amante et le Christ, mais elle féminise aussi la figure sacrée : « Ton visage tout plat peint sur le linge de Véronique tels les traits douloureux de Christa la très crucifiée[187]. »

Comme on l'a déjà souligné, l'effort de Wittig est celui d'« écrire sur » le canon littéraire : il ne s'agit pas seulement d'élaborer une nouvelle littérature, mais aussi de faire émerger les contraintes, les inégalités et les non-dits qui peuplent la tradition. Ainsi, même pour ce qui concerne la religion, Wittig superpose son livre à la Bible, ses amantes au Christ, mais aussi le corps lesbien au corps de la religion chrétienne, c'est-à-dire la corporalité révolutionnaire des sujets lesbiens à celle traditionnelle imposée à notre société par les discours dominants et donc, évidemment, par le discours religieux aussi. On peut donc affirmer que le but de l'autrice est justement celui d'associer les textes canoniques à ses propres textes, mais aussi la "corporéité canonique" à la corporéité de ses protagonistes, afin non seulement de susciter le rire ou le dérangement chez la lectrice et le lecteur, mais aussi de changer la réalité, car comme la récriture peut modifier son hypotexte, l'inscription des corps dans la littérature peut transformer nos corps aussi.

[186] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 18.

[187] *Ibid.*, p. 30.

4.3 Saisir le corps

Un tel processus de modification des corps ne peut s'achever qu'en inscrivant dans les textes une corporalité concrète et palpable, mais surtout sensible. En d'autres termes, les corps doivent gagner une "épaisseur" qui permet à la lectrice et au lecteur de les saisir dans leur intégralité. Effectivement, les œuvres wittiguiennes explorent la corporéité dans toutes ses facettes, en consacrant une importance essentielle aux cinq sens qui nous permettent de connaître le monde et les autres. Cohérente avec son approche matérialiste, Wittig ne limite donc pas ses descriptions corporelles à un niveau superficiel ; elle crée plutôt des univers sensoriels dans lesquels les personnages bougent, touchent et sentent. Ainsi, la lectrice et le lecteur – à leur tour plongés dans l'expérience tout à fait sensorielle de la lecture – peuvent saisir les corps inscrits dans les textes, car ils gagnent une tangibilité qui dépasse les frontières de l'œuvre littéraire et raccourcit la distance entre celle ou celui qui lit et les personnages de l'histoire narrée. En effet, comme l'a magistralement remarqué Claude Fintz, l'inscription de la sphère sensorielle dans le texte peut troubler la lectrice et le lecteur au point que leurs sensations se fondent avec celles du personnage :

> D'un point de vue analytique, en effet, lors de l'activité de lecture, les lecteurs régressent vers un stade où le « corps-moi-émoi » (Michaux) du lecteur n'est plus délimité de façon nette par rapport aux autres et au monde. Plongé dans un univers multi-sensoriel complexe, le lecteur sait-il encore qui est moi et qui est l'autre ? ou au contraire, reconstitue-t-il dans l'acte de lecture une corporéité émotionnelle indifférenciée, une sorte de creuset coenesthésique dans lequel idées, impressions, émotions et sensations interfèrent librement[188] ?

On pourrait affirmer que l'effort de Monique Wittig est alors encore une fois celui d'universaliser le point de vue du sujet lesbien, en utilisant les corps et ses sensations afin de décrire la réalité à travers les yeux de celles et ceux qui ne s'intègrent pas dans la société et dans l'idéologie patriarcale et hétérosexiste.

[188] C. FINTZ, « Les Imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, art. cité, p. 128.

L'autrice met donc en scène des corps tellement vraisemblables et fait allusion si fréquemment aux cinq sens que la lectrice et le lecteur commencent à sentir, toucher, entendre, voir à travers les corps des protagonistes. On ne s'étonnera donc pas de lire la critique que Claude Simon consacre à *L'Opoponax*, lors de la publication du livre :

> Lisant ces pages, je ne lis pas la chronique ou le récit plus ou moins fidèles et plus ou moins intéressants de ce qui a pu arriver à une petite fille : je vois, je respire, je mâche, je sens par ses yeux, sa bouche, ses mains, sa peau. Je ne suis plus moi, je ne suis pas non plus une certaine petite fille : je *deviens* l'enfance[189].

En lisant les œuvres wittiguiennes, on « devient » donc les sujets lesbiens qu'elle crée et cela justement grâce à cette inscription de la sensibilité corporelle dans le texte. Les corps saisissent la réalité qui les entoure et en même temps la lectrice et le lecteur saisissent ces corps, au point de sentir avec eux. Au moyen du langage, notre corps change alors : on commence à voir, sentir, entendre une nouvelle réalité. Notre point de vue se fonde avec celui des personnages et notre corps est engagé dans ce processus d'universalisation et d'identification.

En premier lieu, on voit donc : tout comme la machine de guerre construite par les Grecs se manifeste devant les yeux des Troyens, l'œuvre d'art est tout d'abord vue par celle ou celui qui la lisent et le corps de l'aimée est regardé de loin. Les premières lignes du *Chantier littéraire* racontent justement ce que les Troyens voient : « Tout d'abord il semble étrange aux Troyens, le cheval de bois, démesuré, barbare. Comme une montagne il touche le ciel. Puis peu à peu ils découvrent les formes familières qui correspondent à celles d'un cheval[190]. » Dans l'œuvre wittiguienne la vue garde un lien étroit avec la curiosité et la découverte du corps d'autrui. On l'a dit, dans *L'Opoponax* le rapport des enfants avec la corporalité s'exprime souvent avec la demande de voir le corps des camarades ou le désir d'être regardé. Ainsi, le premier roman de l'autrice s'ouvre avec la question posée avec insistance par « le petit garçon qui s'appelle Robert Payen » :

---

[189] Claude SIMON, « Pour Monique Wittig », *L'Express*, 30 novembre - 6 décembre 1964.

[190] M. WITTIG, « Introduction », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 39.

« Qui c'est qui veut voir ma quéquette[191] ? » Au fil des pages, le sens de la vue gagne de plus en plus d'importance au fur et à mesure que Catherine tombe amoureuse de Valerie. La jeune fille regarde alors la camarade aimée, comme si avec son regard elle pouvait isoler l'amie de la collectivité qui caractérise la plupart des scènes du livre, en arrêtant presque le temps et en explorant avec ses yeux le corps de Valerie :

> Valerie Borge pose le pied pour nouer le lacet de sa chaussure, pour remonter sa chaussette, on voit l'os de son genou, on voit qu'elle fait pareil avec l'autre jambe elle renoue le lacet défait de la chaussure remonte la chaussette. […] Catherine Legrand regarde Valerie Borge tirer sur son pull-over à travers lequel les seins sont vus, alors Valerie Borge demande qu'on lui donne son manteau, Catherine Legrand voit en le lui tendant qu'elle a les joues toutes rouges[192].

Le jeu de regards entre les jeunes filles marque dans le livre non seulement la naissance de l'amour et la découverte de la corporéité de l'autre, mais aussi le processus de reconnaissance. Effectivement, elles ne se limitent pas à *se voir*, mais elles *se regardent* aussi, en découvrant un lien qui les lie et en reconnaissant et légitimant l'identité de l'autre : « On dit que Valerie Borge est debout sur les collines, qu'on la voit qu'on la regarde, qu'on entend l'eau des rivières couler, qu'on entend les cloches des moutons, qu'on la regarde[193]. » Sans doute, le regard symbolise donc ici l'instance féministe de la reconnaissance de l'autre et la nécessité aussi de légitimer l'autre afin d'être en quelque sorte validés nous-mêmes. En s'appuyant sur l'analyse d'Adriana Cavarero, on pourrait affirmer que tout être humain est exposé au regard d'autrui et tend à se montrer de façon innée[194]. Cependant, ce n'est qu'à travers le regard des autres que son histoire peut être racontée et prendre un sens.

De même, dans *Le Corps lesbien*, le sens de la vue joue le rôle d'instrument d'exploration du corps de l'amante et de reconnaissance et de légitimation. Dans

---

[191] *Id.*, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 7.

[192] *Ibid.*, p. 257.

[193] *Ibid.*, p. 277.

[194] Voir Adriana CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 31.

le livre les expressions « j/e te regarde » et « j/e te vois » se multiplient au fil des pages. Pourtant, la vue n'est pas le sens le plus exploré dans *Le Corps lesbien*, où, en se dévorant et déchirant l'une l'autre, les protagonistes jouissent de la saveur, de l'odeur et du contact de l'aimée. En particulier, dans ce texte, le sens du toucher impose sa présence de façon remarquable et contribue à l'émergence d'une corporalité en même temps très concrète et extrêmement troublante :

> M/a main presse de façon insistante sur le haut de ta joue gauche à l'endroit de la peau marqué par la cicatrice violette, j/e parviens ainsi à faire basculer ton globe oculaire, j/e le regarde pendre […]. J//éprouve aussitôt l'élasticité du nerf optique en tirant sur la boule de ton œil avec m/es doigts mais sans la lâcher[195].

Plus candidement, le toucher permet aux enfants de *L'Opoponax* de découvrir le monde qui les entoure : dans cette œuvre, la végétation abonde et les petites filles se plongent dans cette multitude de plantes en tâtant et manipulant fleurs, rameaux et feuilles. Étroitement lié à l'apprentissage de la vie, le toucher devient donc une raison d'inattention pour les jeunes filles et se révèle aussi un prétexte pour inscrire de l'ironie dans le livre. Par exemple, obligée à participer à la messe, Catherine ne comprend pas du tout pourquoi il faut s'agenouiller de temps en temps et dévoile ainsi, avec sa naïveté, le caractère affecté et insensé du rituel religieux. Au lieu de faire attention aux mots prononcés par le prêtre, la petite fille explore son corps avec sa main : « De temps en temps on a le droit de s'asseoir. Il y a un creux sur le genou à l'endroit où on l'appuie contre le banc. On s'amuse à passer le doigt dessus[196]. »

Cependant, l'odorat est le sens qui prédomine dans ce roman, qui déjà à partir du titre évoque non seulement une plante, mais aussi un parfum. Tout se passe comme si Wittig voulait transposer des souvenirs d'enfance avec une intensité et une force qui permettent à la lectrice et au lecteur de saisir des sensations vives. Ainsi, on a l'impression de pouvoir sentir « l'odeur bizarre […] de l'herbe mouillée[197] », les émanations des vêtements mis à sécher qui « font une vapeur

---

[195] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 79-82.

[196] *Id.*, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 18.

[197] *Ibid.*, p. 11.

épaisse qui sent la laine humide et surchauffée[198] », mais aussi l'arôme de « la cannelle et [de] la tarte au citron » dans la maison d'une amie et on peut aussi éprouver l'ébriété d'une journée de jeux d'enfance en plein air :

> On a l'odeur de fleurs et d'herbes sèches. Si on reste immobile la tête bringuebale on est saoul parce que l'odeur est partout, on la sent dans les narines dans les oreilles on sent qu'elle se promène à l'intérieur du crâne, mais surtout on l'a dans la peau sur toute l'étendue du corps, les pores sont ouverts, ils se mettent à secréter des odeurs d'herbe de pissenlit de bleuet de coquelicot d'avoine de vesce, on ne saurait pas dire d'ailleurs où est la dominante des herbes ou des fleurs, on ne sait plus où on en est alors on se met à courir[199].

En revanche, l'ouïe prédomine dans *Les Guérillères* où l'atmosphère atemporelle créée par l'autrice se caractérise par un bruit continu, un murmure de voix indistinctes qui se mélange aux rumeurs de la nature. Dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, la définition du mot « voix » semble expliquer ce bourdonnement de fond dans l'œuvre :

> VOIX
>
> Il existe ce qu'on appelle des « petites voix » dans chaque amante interne. Souvent les petites voix des amantes s'envoient en même temps un message identique. Il arrive que la petite voix d'une amante interne parle uniquement pour elle. Il arrive également que les petites voix soient des avertissements, des mises en garde, soit pour le présent, soit pour le futur[200].

Les voix, les murmures et les bourdonnements sont perçus tout au long du livre en évoquant non seulement la collectivité des « elles », mais aussi une sorte d'atmosphère surnaturelle. Les voix d'« elles » deviennent presqu'un chant, une litanie répétitive, une formule magique. À ce propos, Erika Ostrovsky remarque que les listes de noms qui entrecoupent le texte contribuent à créer cet effet incantatoire :

> The list of names provides an incantatory effect. […] The incantation that appears

[198] *Ibid.*, p. 88.

[199] *Ibid.*, p. 143.

[200] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit.*, p. 216.

> here could be variously interpreted as a song, a litany, a dirge, a hymn, an invocation, a battle cry, a ritual recitation, a magical formula, and so on. […] Moreover, the list's incantatory quality produces the feeling of an oral delivery – almost as though it were recited by a bard[201].

Les Guérillères devient ainsi un texte presqu'oral et on a l'impression d'entendre réciter les histoires qui y sont narrées à voix haute, comme s'il s'agissait d'un chant continu. Le même effet de bourdonnement de fond se crée dans *Le Corps lesbien*, où les amantes sont souvent entourées par une multitude de personnes qui sont à la fois non identifiées ou décrites comme s'il s'agissait de déesses antiques. Le sens de l'ouïe est donc exploité par Wittig afin non seulement d'évoquer cette atmosphère utopique d'une époque à la fois ancienne et future qui caractérise l'œuvre toute entière de l'autrice, mais aussi afin de susciter un effet menaçant de collectivité : on a ainsi l'impression que tous les textes de Wittig soient en quelque sorte peuplés de la même communauté de sujets lesbiens, à la fois belliqueux, comme les guérillères, magiques et monstrueux comme les amantes du *Corps lesbien*, mais aussi très concrets et doués de corps sensibles et saisissables.

[201] E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 39.

Passage d. Rencontrer le corps de l'Autre

La corporalité concrète et la matérialité des sensations ne sont évidemment pas les seuls éléments qui caractérisent les personnages wittiguiens. En effet, ces personnages sont réunis par un autre aspect : elles et ils sont toujours en quête. Catherine, protagoniste de *L'Opoponax* cherche son identité : elle essaie de comprendre ce qu'elle est et ce qu'elle veut, mais aussi ce qu'elle éprouve à l'égard de sa camarade Valerie. De même, dans *Les Guérillères*, *elles* sont en quête d'un nouvel ordre social, d'un au-delà des catégories, des sexes et des classes. En revanche, au centre du *Corps lesbien* il y a la poursuite de l'autre : les amantes se cherchent l'une l'autre, elles cherchent le corps de l'autre, en poursuivant la rencontre et le plaisir. Si la protagoniste de *Virgile, non* est en quête d'un Paradis symbolique et d'une liberté à partager avec les âmes damnées, semblablement, dans *Voyage sans fin*, Quichotte se lance dans la poursuite de la justice, mais aussi, évidemment, de son aimée Dulcinée. Clairement, chaque quête implique des obstacles et des péripéties : les personnages wittiguiens font face alors à des difficultés, grandissent, font la guerre ou aiment passionnément.

Aventure après aventure, tous ces personnages doivent faire face à leur propre corps, qu'elles et ils découvrent, au fil des pages. Une telle découverte se réalise grâce à l'expérience sensorielle – qui, on l'a dit, joue un rôle extrêmement important dans l'œuvre wittiguienne – ou par la prise de conscience de la représentation de son propre corps. Effectivement, les discours qui dominent notre société promeuvent une certaine représentation de nos corps, à laquelle nous sommes confrontés quotidiennement, même si on n'en est pas toujours conscients. Plus précisément, les discours dominants ont tout à fait besoin de notre corporalité afin de s'écrire – de devenir efficaces. En effet, le pouvoir qui est exercé politiquement sur nos vies par la médicine, la loi ou la religion, passe toujours par un contrôle de la corporéité[1]. À ce propos, Michel de Certeau écrit :

[1] On fait ici allusion à la notion de biopolitique qui a été introduite dans le domaine philosophique par Michel Foucault à la fin des années 70. Ensuite, ce concept a été repris et étudié par un grand nombre de philosophes et écrivains comme Giorgio Agamben, Antonio Neri et Roberto Esposito. Voir, par exemple, Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris,

> Il n'y a pas de droit qui ne s'écrive sur des corps. Il a prise sur le corps. L'idée même d'un individu isolable du groupe s'est instaurée avec la nécessité, pour la justice pénale, de corps à marquer d'un châtiment et, pour le droit matrimonial, de corps à marquer d'un prix de transactions entre collectivités. […] Quoi qu'il en soit, reste que sans cesse la loi s'écrit sur les corps. Elle se grave sur les parchemins faits avec la peau de ses sujets. Elle les articule en un corpus juridique. Elle en fait son livre[2].

Les discours dominants s'écrivent donc sur nos corps, en créant dans l'imaginaire collectif une représentation corporelle qui a des conséquences concrètes dans nos vies. Monique Wittig choisit d'écrire les corps – et sur les corps – au moyen de la littérature qui, parmi tous les discours de notre société, est la seule qui permet un espace et une liberté de création capables de nous faire imaginer des alternatives et des réalités différentes : en d'autres termes, le discours littéraire a le pouvoir de renverser la représentation des corps socialement intériorisée. La littérature devient ainsi une alternative subversive qui sape les discours dominants. C'est donc en étant confrontés avec – ou bien, en entrant en collision avec – les représentations traditionnelles que les protagonistes wittiguiens découvrent leur corporéité. Cette collision a lieu très souvent dans la rencontre avec l'Autre : il serait donc intéressant d'analyser la question de l'altérité dans l'œuvre wittiguienne, afin de déterminer dans quelle mesure le rapport entre le moi et l'Autre joue un rôle dans la découverte de son propre corps.

La question de l'altérité caractérise le débat philosophique à partir de la fin du XX^{ème} siècle. À ce propos, Clive Thomson remarque que « la différence (ou la "différance") est devenue […] une des préoccupations philosophiques dominantes de la fin du vingtième siècle[3]. » Ici, Thomson fait allusion au mot forgé par Jacques Derrida[4] pendant les années 60 et qui a marqué le début d'un intérêt

---

Gallimard, 1975.

[2] Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 206.

[3] Clive THOMSON, « Dire l'altérité : *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Acta Poetica*, 27, 2006, p. 277-278.

[4] Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

renouvelé à l'égard de la question de l'altérité. Plusieurs auteurs ont aussi abordé cette problématique du point de vue du langage : entre autres, on citera les études autour de l'acte de parole menées par les pragmaticiens John Langshaw Austin, John Searle et Oswald Ducrot, tout comme les analyses de Julia Kristeva, Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas.

Dans son article, Clive Thomson fait aussi allusion au très célèbre théoricien Mikhaïl Bakhtine. En particulier, en se référant à l'œuvre bakhtinienne *L'Auteur et le héros*[5], Thomson affirme :

> L'individu ne peut qu'éprouver […] un sentiment sinistre ou fantomatique lorsqu'il se contemple, par exemple, dans un miroir. Se regarder de l'extérieur, donc, est un acte vide de signification parce que nous devenons conscients de nous-mêmes seulement à travers l'autre et à l'aide de l'autre. Je me trouve dans autrui, trouvant autrui en moi[6].

La présence de l'autre est donc nécessaire afin que le *je* puisse devenir conscient de soi-même : toute contemplation de son image ne peut que déranger l'individu, l'alénier, le heurter. De même, la contemplation de la représentation de notre propre corps ne peut donc que nous bouleverser : tout comme on prend conscience de soi dans la relation avec l'Autre, on ne peut prendre conscience de notre corporalité qu'en se rapportant à un autre corps. Dans l'œuvre wittiguienne, cette prise de conscience de la corporéité est souvent associée à une découverte médico-anatomique du corps. Le lexique scientifique fait alors son apparition dans des textes où l'on ne s'attend pas à une description si précise et technique des parties du corps. Par exemple, dans *L'Opoponax*, on peut suivre le regard curieux des enfants s'arrêter sur la salive de l'enseignante, mais on est sans doute étonné par la méticulosité des conclusions tirées par les jeunes élèves :

> La salive de madame La Porte est filante. Elle s'accroche le long des dents, elle fait des fils blancs qui s'y collent ou qui s'étirent et se posent un instant sur la lèvre inférieure puis se cassent comme un élastique trop tendu ou trop mou, il reste un peu

---

[5] Mikhaïl BAKTHINE, « L'Auteur et le héros », dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

[6] C. THOMSON, « Dire l'altérité », *Acta Poetica*, art. cité, p. 278.

> de blanc sur la lèvre, une trace. Ça recommence à faire des fils chaque fois que la bouche se ferme et s'ouvre, que les lèvres s'écartent verticalement ou longitudinalement. Madame La Porte a trop de ptyaline[7].

Le mot « ptyaline » n'est sans aucun doute pas un terme qui fait normalement partie du vocabulaire d'un enfant. La divergence entre l'âge des protagonistes et la terminologie médico-anatomique crée un effet de paradoxe qui nous pousse à revenir toujours au niveau très concret du corps. En plus, la dynamique du parcours du regard et la conclusion de l'excès de ptyaline suggèrent un mouvement de démocratisation : les enfants regardent le corps de l'adulte – ou encore, les élèves regardent le corps de l'enseignante – et en découvrent un aspect qui les réunit. La ptyaline étant dans la salive de n'importe qui, indépendamment de son âge ou sa place dans un rapport de pouvoir, elle devient le lien entre la classe des dominées et celle des dominants. Nommer le corps est donc un instrument puissant qu'on peut utiliser pour donner de la légitimité à notre corporalité. Si cette nomination provient de la voix de l'Autre – une femme, un enfant, bref, un dominé – elle devient encore plus puissante, car elle annule et refuse sa position d'altérité. Ainsi, dans *Le Corps lesbien*, le corps de l'amante est constamment nommé et, en revanche, les protagonistes n'ont pas de noms. Cela est nécessaire afin que le « j/e » puisse émerger, sans reproduire aucune dynamique de domination. À ce propos, Écarnot écrit :

> Dans le *Corps lesbien*, l'interlocutrice jamais nommée sinon « *m/a très douce* », «m*/a très cruelle* », « *m/a très chérie* », est aimée et aimante, désirée et désirante. Animée comme la locutrice, du désir de quitter « *le continent noir* » de la féminité, elle est absolument nécessaire à l'émergence d'une première personne que, paradoxalement, elle menace[8].

Effectivement, on l'a dit, selon Wittig, dans l'acte de parole, le *je* est toujours menacé par l'Autre qui, en communiquant, s'empare du langage. L'autrice n'est

---

[7] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 75.

[8] C. ÉCARNOT, « L'Interlocutrice du *Corps lesbien* : menaçante, désirée, constituante », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 99.

pas la seule à partager cette théorie : par exemple, en 1979, Francis Jacques affirme qu'« Il n'y a de parole que là où un "je" s'empare du système de la langue, mais pour s'adresser à quelqu'un d'autre[9]. »

Néanmoins, en analysant l'œuvre wittiguienne au prisme de la dichotomie je/Autre et en supposant le choix de l'autrice qui préfère la nomination du corps au lieu du nom propre, un double problème se pose : d'une part, on serait amenés à en déduire l'unicité du sujet wittiguien et, d'autre part, il faut se confronter au rôle très important que les noms propres jouent à l'intérieur des textes de Wittig. Dans le chapitre suivant on aura l'occasion de sonder en profondeur la question des noms propres dans l'œuvre wittiguienne, mais pour l'instant il faudra sans doute éclaircir la problématique du manque d'unicité du sujet lesbien.

Dans son travail consacré aux *Guérillères*, Clive Thomson[10] en citant Derrida, étudie dans quelle mesure ce texte propose « une expérience de l'autre comme invention de l'impossible, la seule invention possible[11]. » Effectivement, au lieu d'exalter l'unicité du sujet lesbien, Wittig est incline à multiplier les situations où ses personnages ont affaire à une altérité qui échappe pourtant de la dualité traditionnelle je/Autre. En d'autres termes, l'écrivaine semble suggérer que la rencontre de l'Autre est tout à fait nécessaire afin que le *je* puisse non seulement se réaliser dans la communication, mais aussi se connaître et découvrir son corps. Néanmoins, dans ses premiers textes, au moyen d'une utilisation particulière des pronoms personnels, elle crée des personnages collectifs qui, d'une part font déjà partie d'une altérité – par rapport à la société où elles et ils vivent – et, d'autre part, elles et ils rencontrent incessamment l'Autre, sans pourtant amorcer une dynamique de soumission, mais, en revanche, en tirant de cette rencontre de la force et de la puissance.

Dans *L'Opoponax*, les protagonistes font plusieurs rencontres : avec le monde des adultes, dont les enseignants font partie, avec l'autre sexe et avec des catégories de personnes malheureuses à cause d'une maladie (comme la petite

---

[9] Francis JACQUES, *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 38.

[10] C. THOMSON, « Dire l'altérité », *Acta Poetica*, art. cité, p. 288.

[11] Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 27

fille au trou dans le palais[12]) ou à cause d'une mort (comme les parents de la décédée[13].) La rencontre la plus significative est toujours entre les enfants elles-mêmes : dans la pluralité de leurs voix, on peut néanmoins reconnaître les individus particuliers qui pourtant ne cessent jamais de faire partie de la multitude. De même, curieusement analysés par les regards indiscrets des camarades, leurs corps gardent ce double aspect : d'une part, il s'agit presque d'un corps collectif dont les sensations sont tellement concrètes qu'on peut presque les saisir ; d'autre part, en lisant le livre, on participe intimement à la découverte de sa propre corporalité d'un corps singulier, celui de Catherine, même s'il s'agit d'une découverte qui passe par la contemplation non seulement de son corps, mais aussi du corps d'autrui. Ainsi, on trouve des images très évocatrices de cette corporéité collective, comme : « On rentre le soir quand déjà la lumière ne passe plus sous les arbres. On a les paumes des mains écorchées, les doigts bourrées d'épines[14]. » Cependant, ce n'est que Catherine qui éprouve la gêne causée par la couture des pantalons : « Catherine Legrand porte un pantalon qui lui colle aux jambes quand il fait froid. Ça la gêne quand elle marche elle le sent partout, elle a deux jambes, oui, et entre les jambes la couture ça l'empêche de marcher[15]. »

En revanche, dans *Les Guérillères*, la rencontre la plus marquante du texte est sans aucun doute celle entre « elles » et « ils », qui n'a lieu que dans la dernière partie du livre. La présence des listes des noms propres qui entrecoupent la narration nous fait comprendre qu'il s'agit d'un groupe d'individus et pourtant le pronom personnel à la troisième personne du pluriel est le seul mot utilisé pour définir ce groupe. Encore une fois, la rencontre avec l'Autre – dans ce cas, « ils » – est caractérisée par la contemplation de la corporalité : « Voyez-le ce mal jambé qui cache ses mollets de toutes les façons[16]. » Tout d'abord, la différence entre les corps d'« elles » et les corps d'« ils » devient la raison pour se moquer de ces derniers et les torturer :

---

[12] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 99.

[13] *Ibid.*, p. 277.

[14] *Ibid.*, p. 70.

[15] *Ibid.*, p. 18.

[16] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 139.

> Elles disent qu'ils mettent tout leur orgueil dans leur queue. Elles se moquent, elles disent que leur queue ils la voudraient longue, mais qu'ils se sauveraient en couinant dès qu'ils marcheraient dessus. Elles s'esclaffent et se mettent à imiter quelque animal saugrenu qui a du mal à se déplacer. Quand elles ont un prisonnier, elles le mettent nu et le font courir dans la rue en criant, elle est ta verge / vergette / batogue / baguette / broche brochette / verge de plomb[17].

La différence corporelle devient tôt un instrument obsolète de domination, en étant l'arme patriarcale par excellence : « Ils ont fait de ce qui les différencie de toi le signe de la domination et de la possession[18]. » La rencontre entre « elles » et « ils » doit nécessairement passer par une guerre corporelle, pour aboutir enfin à la fondation d'un nouvel ordre social, à la création d'un au-delà des catégories et donc au rétablissement d'une altérité différente, mais tout à fait légitime et non dominée : pour revenir aux mots de Derrida, il s'agit ici de l'« expérience de l'autre comme invention de l'impossible. »

On se limitera ici à un dernier exemple, en faisant encore une fois brièvement allusion à l'utilisation particulière des pronoms dans l'œuvre de Monique Wittig. Tout d'abord il faut souligner à nouveau que l'amante du *Corps lesbien* est en quête perpétuelle du corps de l'autre. À chaque fois que les deux se rencontrent, leurs corps subissent un processus de démembrement, pour enfin renaître, toujours entiers, complets et puissants. Le choix wittiguien de diviser le « j/e » au moyen d'une barre oblique a été analysé par un grand nombre de critiques. On a fréquemment relié ce procédé littéraire aux revendications politiques et féministes qui caractérisent la poétique wittiguienne. Ainsi, on a souvent affirmé que le « j/e » symbolise « la nature implicitement schizophrénique ou divisée de toute femme qui cherche à se constituer comme sujet de son propre discours[19] », dans une société qui lui empêche de prendre la parole légitimement. Cependant, c'est Wittig elle-même qui nous explique son choix et son procédé :

> The bar in my j/e is a sign of excess. A sign that helps to imagine an excess of

[17] *Ibid.*, p. 152.

[18] *Ibid.*, p. 153.

[19] Hélène Vivienne WENZEL, « Le Discours radical de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 44.

> "I", an "I" exalted in its lesbian passion, an "I" so powerful that it can attack the order of heterosexuality in texts and lesbianize the heroes of love, lesbianize the symbols, lesbianize the gods and the goddesses, lesbianize Christ, lesbianize the men and the women[20].

La barre symboliserait alors un sujet qui excède soi-même, voire un sujet qui ne peut pas être représenté comme le « je » traditionnel dans la dichotomie je/Autre parce qu'il échappe la catégorie même de sujet. En excédant ses propres limites, ce « j/e » se configure comme l'invention d'une nouvelle subjectivité, en même temps déchirée et puissante, vulnérable et capable de modifier la réalité qui l'entoure, c'est-à-dire de « lesbianiser » le langage et le monde. Chez Wittig, la subjectivité cesse ainsi d'être fermée pour devenir en mouvement, ouverte : « j/e » devient constamment l'Autre et vice versa. À ce propos, Dominique Bourque remarque lucidement :

> Monique Wittig illustre la rencontre d'un sujet ouvert avec un interlocuteur actif. […] De fait, plutôt que d'illustrer l'emprise d'une personne sur l'autre, et donc le sacrifice de l'une pour l'autre ou sa réification, ces interactions montrent comment le personnages *j/e* et *tu* gagnent en force au contact l'un de l'autre[21].

En d'autres termes, afin que la rencontre avec l'Autre n'aboutisse pas à une dynamique de soumission d'un sujet à un autre, il faut repenser l'idée même de sujet. Pour le faire, il est nécessaire de repenser aussi la corporalité : « Just as *J/e* cannot exist beyond the virgule splits that she wields to enter the text […], *J/e*'s flesh writes itself beyond its usual discrete and protected boundaries[22]. » En effet, « j/e » excède aussi les limites de son corps qui est, à la fois, démantelé et reconstitué par le texte même, très réel et monstrueux, humain et sujet à

---

[20] M. WITTIG, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 47.

[21] D. BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogue chez Monique Wittig », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 117.

[22] Seth CLARK SILBERMAN, *«* I Have Access to Your Glottis. The Fleshy Syntax, Ethical Irony, and Queer Intimacy of Monique Wittig's *Le Corps lesbien* », *Monique Wittig: At the Crossroads of Criticism*, art. cité, p. 472-473.

métamorphoses perpétuelles. Dans la rencontre avec l'Autre, « j/e » dé-couvre son corps dans les deux sens du mot : le sujet discerne sa propre corporéité, tout en dévoilant son corps, jusqu'à la moindre et la plus crue partie de ses entrailles. Cette ostentation de la corporalité est indispensable afin que le sujet puisse se réaliser dans le rapport avec l'autre. Donc, même si *Le Corps lesbien* est la seule œuvre à présenter une individualité apparemment unique et non collective[23], ce texte est sans doute la réalisation la plus subtile de l'effort d'universalisation du point de vue lesbien mené par Monique Wittig. En effet, au lieu de mettre en scène deux sujets, l'autrice raconte les rencontres, à la fois violentes et amoureuses, de deux corps, parfaitement identiques, car tous les deux lesbiens.

En conclusion, il faut remarquer que l'œuvre wittiguienne met en scène non seulement une altérité différente, mais aussi une individualité nouvelle : privé de ses limites traditionnelles de sujet, le « je » lesbien construit une relation démocratique avec l'Autre, tout en dé-couvrant complètement son corps, le premier élément qui entre en jeu dans la rencontre avec l'altérité. Cependant, ses sujets lesbiens gardent une identité, même s'il ne s'agit pas d'unicité individuelle. Dans le prochain chapitre, on va donc éclaircir dans quelle mesure la question identitaire joue un rôle essentiel dans les livres wittiguiens, en clarifiant aussi le lien qui, encore une fois, s'établit entre la découverte de son propre corps et la découverte de sa propre identité.

[23] À ce propos, Ostrovsky écrit : « The change from *on* to *elles* to *j/e* is a progression from the objective to the subjective, the impersonal to the intensely personal, the descriptive to the emotive, and from surface to core, from the collective to the broken, divided, yet triumphal self. » (E. Ostrovzky, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 78.)

V. Des êtres de mots incarnés

La quête identitaire menée par les protagonistes wittiguiens aboutit parfois à un geste très simple, mais qui se révèle paradoxalement en même temps très subversif, c'est-à-dire la nomination. Qu'il s'agisse de se donner un nom ou d'écrire un dictionnaire afin de nommer sa propre réalité, la nomination se configure en tant qu'action créatrice et révolutionnaire dans l'œuvre de Monique Wittig. Au cours de ce chapitre, on verra dans quelle mesure attribuer un nom à soi-même ou à ce qui nous entoure peut devenir un geste extrêmement ambigu, puisqu'il relève de deux tensions opposées : d'une part, il s'agit de satisfaire le désir de se définir et d'étiqueter le réel et, d'autre part, de céder à la tentation de s'approprier le langage, en investissant aussi une position de pouvoir.

On sondera donc la relation entre l'action complexe de nommer et de se nommer, et la prise de conscience de sa propre identité : au fil des pages, ce lien se matérialise souvent à travers les pratiques de l'écriture et de la lecture qui jouent un rôle important dans la plupart des histoires wittiguiennes. Par exemple, dans le premier roman de l'autrice, l'activité scripturale devient le moyen privilégié de communication avec l'Autre, tout en créant aussi l'espace et le prétexte d'une découverte corporelle. *L'Opoponax* n'est pourtant qu'un exemple de la résemantisation du corps et de l'identité que les protagonistes de Wittig opèrent au cours des intrigues narrées : toute l'œuvre de l'écrivaine semble démontrer que l'écriture crée non seulement l'espace qui permet l'émergence d'identités nouvelles, mais qu'elle peut aussi devenir une pratique de résistance au régime hétérosexiste, dans la fiction tout comme dans notre réalité.

Aborder la question identitaire dans les textes wittiguiens implique l'approfondissement aussi du choix insolite de l'utilisation des pronoms personnels qui se révèle une véritable marque personnelle de l'autrice. Ce choix pourrait indiquer une préférence à éviter les prénoms et les noms. Néanmoins, dans l'œuvre wittiguienne, les prénoms et les noms jouent au contraire un rôle très important qui mérite d'être souligné. Par exemple, la narration des *Guérillères* est interrompue par des listes des prénoms qui assument une valeur significative dans la structure entière du texte. Effectivement, ici, la nomination devient une sorte

d'élément ésotérique : grâce à leur simple proclamation, les prénoms suggèrent une litanie incantatoire, un chant de guerre ou un enchantement qui est en mesure de changer la réalité. On verra donc comment, au fil des pages, la nomination se dessine en tant qu'effet incantatoire, capable d'évoquer, en même temps, la création et la mort, l'alliance et l'individualité, la puissance et la vulnérabilité.

Pourtant, il faut souligner aussi que le geste de donner un nom se configure comme une action extrêmement violente dans la pensée de Monique Wittig. Effectivement, selon l'autrice, dès que le sujet nomme soi-même et le monde, il s'approprie le langage et il occupe aussi de façon arrogante la place du "je", en privant l'Autre de cette même place. De plus, la nomination est sans aucun doute l'un des dispositifs oppressifs du régime hétérosexiste : la violence des mots peut nous « frapper » jusqu'à modifier nos corps. En définissant, par exemple, comme « naturel » une typologie de corporalité ou comme « féminin » un certain comportement, la société exerce un pouvoir brutal sur nous-mêmes :

> Nous avons été forcées dans nos corps et dans notre pensée de correspondre, trait pour trait, avec l'*idée* de nature qui a été établie pour nous. Contrefaites à un tel point que notre corps déformé est ce qu'ils appellent « naturel », est ce qui est supposé exister comme tel avant l'oppression[1].

Étudier le rôle joué par la violence dans l'œuvre wittiguienne devient ainsi nécessaire afin de comprendre profondément dans quelle mesure le langage est un instrument ambivalent, à la fois libérateur et contraignant. Dans ce chapitre, on analysera donc quel type de violence est inscrite dans les textes de l'autrice, tout en soulignant comment la violence, tout comme le langage, se révèle paradoxalement indispensable afin de subvertir l'ordre patriarcal de la pensée *straight*. Cela est évident par exemple dans *Le Corps lesbien*, où l'utilisation d'un vocabulaire cruellement anatomique permet à l'autrice non seulement de faire émerger une nouvelle corporéité, mais aussi de redéfinir en même temps la violence et la douleur, en dépassant dans le même mouvement toute image pornographique traditionnelle.

En conclusion, on sondera aussi la complexe inscription de la violence dans les

[1] M. WITTIG, « On ne naît pas femme », dans *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 45-46.

autres textes de l'écrivaine, en nous focalisant surtout sur deux éléments récurrents dans l'imaginaire wittiguien : la guerre, qui constitue le fond des *Guérillères*, et l'enfer, qui est en revanche représenté de façon subversive dans *Virgile, non*.

5.1 La résemantisation du corps et de l'identité

On l'a dit, dans l'œuvre wittiguienne, l'écriture et la lecture sont les lieux privilégiés de la quête identitaire menée par les personnages. En empoignant le stylo, les protagonistes non seulement expérimentent leur liberté, mais elles et ils découvrent aussi leur corporalité. L'activité scripturale garde néanmoins un rapport très complexe avec la corporéité : écrire ne se révèle pas une action facile, le corps résistant à s'exprimer à travers un moyen si traditionnellement patriarcal. Se trouver une place dans le monde littéraire devient alors un geste symbolique : il signifie s'imposer en tant que sujet et légitimer son existence et son identité. Pour ce faire, les protagonistes wittiguiens élaborent ce qu'on pourrait définir comme des véritables symboles personnels, des inventions linguistiques et des noms propres, qui leur permettent non seulement de s'identifier – comme dans le cas du mot "opoponax", pour Catherine Legrand –, mais aussi de construire leur propre réalité. Le rôle du dictionnaire dans l'œuvre de l'écrivaine éclaircit bien cette potentialité créatrice de la nomination : ses *Guérillères* en écrivent un et Wittig est elle-même l'autrice du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*. Grâce au dictionnaire, on peut classifier le réel, en donnant de noms à ce qui nous entoure et en nous permettant de modifier notre corps et nous-même. Pourtant, chez l'autrice, le dictionnaire devient non seulement le lieu de la nomination, mais aussi un outil d'invalidation de certains mots qui doivent disparaître. Chaque terme nécessite ainsi d'être examiné afin qu'on puisse décider son destin : « Elles disent qu'en premier lieu le vocabulaire de toutes les langues est à examiner, à modifier, à bouleverser de fond en comble, que chaque mot doit être passé au crible[2]. » Si on lit l'œuvre wittiguienne au prisme de cette tension créatrice et

[2] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 192.

innovatrice qui réside dans l'acte de la nomination, on s'aperçoit tôt du pouvoir révolutionnaire que Wittig attribue à la résemantisation des termes anatomiques : son « corps lesbien » s'inscrit dans la réalité en la bouleversant, tout comme ses inventions linguistiques entrent dans la littérature afin de la renverser. Dans les textes de l'écrivaine, une telle résemantisation des noms, des identités et des corps est délibérément incomplète et inachevée : effectivement, son dictionnaire n'est qu'un « brouillon », son écriture est fragmentaire et ses personnages ne sont nommés que par de pronoms très évasifs. La nomination devient donc une action imparfaite et complexe, qui implique des lacunes et des absences. Tout cela est nécessaire afin non seulement de laisser la place à la création d'une nouvelle réalité, mais aussi afin de mettre à bas le régime patriarcal qui gouverne la réalité actuelle. En effet, il faut laisser des blancs pour que les violences du système hétérosexiste puissent émerger, se rendre visibles, devenir obsolètes et, enfin, disparaître. Par exemple, dans *Le Corps lesbien* ou bien dans *Les Guérillères*, le "vide" laissé par l'élimination du masculin se révèle indispensable pour stimuler une réflexion sur les genres et les disparités qui découlent de la subdivision traditionnelle des êtres humains. À ce propos, Hélène Vivienne Wenzel affirme que « L'expérimentation de Wittig sur les pronoms et les noms, ajoute au travail de démantèlement des limites que posent les genres dans le discours masculin traditionnel[3]. » Pareillement, la présence ou l'absence des prénoms et des noms révèlent un autre type de violence qui se manifeste de façon très ambiguë chez les personnages wittiguiens.

Un nouvel élément vient ainsi s'ajouter au projet politique et littéraire de Wittig : ses protagonistes incarnent les tensions ambivalentes qui gouvernent les relations humaines et qui sont souvent à la base des injustices et des abus qu'elle-même dénonce ouvertement. La nomination est l'une de ces tensions, car elle se dessine en tant que véritable tentation, d'une part, de s'identifier et, d'autre part, d'imposer violemment son statut de sujet aux autres. Wittig semble résumer cette ambivalence du nom en cherchant à se soustraire à l'action de nommer et cela est évident dans l'utilisation des pronoms personnels au lieu des noms propres.

[3] H.V. WENZEL, « Le Discours radical de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 44.

Pourtant, au fil des pages, elle-même cède à plusieurs reprises à la tentation de la nomination : se nommer devient ainsi un geste de revendication de sa propre liberté, un moyen pour se réinventer en se révoltant contre l'imposition du nom. Par conséquent, le nom se révèle un instrument d'émancipation en même temps qu'un élément du système patriarcal, une façon de se réapproprier la langue et une véritable arme de guerre. Cette ambivalence trouve justement sa manifestation la plus exhaustive dans la pratique de l'écriture qui, on l'a déjà souligné, s'inscrit dans la plupart des histoires que Wittig a écrites.

5.1.1 La quête identitaire au fil des pages

On ne s'étonnera pourtant pas de découvrir l'importance du rôle joué par l'activité scripturale en tant que geste corporel dans les textes de Monique Wittig : en effet, les questions de l'écriture et du corps s'enchevêtrent au fil des pages, en revenant comme un véritable *leitmotiv* qui donne unité et cohérence à l'œuvre wittiguienne toute entière. Ces thématiques sont aussi liées étroitement à une quête identitaire qui aboutit souvent à une prise de conscience de la part du personnage qui se révolte contre sa situation même et accomplit une sorte de révolution personnelle. À travers la pratique de l'écriture, les protagonistes wittiguiens canalisent leurs énergies corporelles dans la production – ou la reproduction citationnelle – d'un discours qui peut être, en même temps, une représentation de la réalité contre laquelle elles et ils luttent ou bien l'invention d'une nouvelle représentation qu'elles et ils s'approprient, dans l'effort de modifier le réel qui les entoure.

Évidemment, il ne s'agit jamais d'une tâche aisée : concrètement, le corps lui-même semble souvent rétif à toute collaboration avec le stylo et la page blanche. Dans *L'Opoponax*, la peine de l'écriture est décrite du point de vue de la petite fille qui doit apprendre à empoigner correctement le stylo et à ne pas permettre à l'encre de baver sur le cahier :

> On tient le porte-plume entre l'index et le pouce. L'index est plié à angle droit et s'appuie sur le bout rond où la plume est enfoncée. Le pouce est un peu moins plié. L'index glisse tout le temps sur la plume pleine d'encre. Sur le cahier il y a des

> empreintes violettes, les lignes des doigts qui ont pris l'encre s'espacent régulièrement en formant des ronds. Il faut appuyer l'index de toutes ses forces sur le bout du porte-plume pour qu'il ne glisse pas. Le pouce également se presse au bout pour maintenir le porte-plume bien serré dans les doigts dont on ne peut plus se servir après. On a même mal dans tout le bras. Il vaut mieux écrire au crayon et se débarrasser du porte-plume en le cassant sans faire exprès ou en le perdant. En tout cas Catherine Legrand est un cochon, Mademoiselle le lui dit en secouant son cahier, un cahier ça, qu'est-ce que c'est que ça, c'est une véritable porcherie[4].

Ici, l'effort d'écrire symbolise sans doute celui de prendre la parole, d'assumer la position du sujet écrivant. Le corps, maladroit et gauche, a du mal à s'adapter à l'activité scripturale, car il s'agit de s'exprimer au moyen de sa propre corporalité, qui est toujours située par rapport à son âge, son genre, sa couleur de peau et son statut social. Banalement, on pourrait donc affirmer que, dans le cas de Catherine Legrand, la peine de l'écriture n'est due qu'au fait que la petite fille n'a pas encore appris à écrire. Cette peine est liée aussi à la tentative d'exprimer sa propre identité et de le faire dans un contexte institutionnel comme l'école, qui, paradoxalement, ne favorise ni la prise de parole, ni l'expression de la subjectivité des individus les plus marginaux. Au fil des pages, la jeune protagoniste mène une véritable quête identitaire : elle découvre ne pas pouvoir encore occuper la place du « je » et cela est rendu évident par l'utilisation du pronom « on », auquel la narration est confiée. Dans ce sens, *L'Opoponax* est tout à fait un roman de formation où l'on peut suivre le passage de l'enfance naïve à la prise de conscience de l'adolescence de la petite fille. Au niveau narratif, la croissance de Catherine se concrétise par l'abandon du pronom « on » et l'apparition du pronom « je. » Bien que la plupart des critiques[5] aient souligné que cette apparition du moi ne se manifeste qu'à la dernière page du roman et, plus précisément, à l'intérieur d'une citation tirée de la *Délie* de Maurice Scève[6], il faut remarquer que la

[4] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 34-35.

[5] Voir, par exemple, Yvonne WENT-DAOUST, « *L'Opoponax* ou le parcours de "on" », *Neophilologus*, 75, 1991, p. 358-365 : « On suivi du verbe, dont le sens est presque déclaratif, décerne officiellement au "je" poétique les pleins pouvoirs. "Je" n'apparaît que dans cette phrase ultime pour marquer la fin de l'enfance et le début d'un nouveau discours. » (p. 365)

[6] On l'a dit, il s'agit du vers « Tant je l'aimais qu'en elle encore je vis » tiré de Maurice SCEVE,

première apparition du pronom « je » se situe bien avant la fin du texte, dans le petit billet envoyé par Catherine à sa camarade : « Je suis l'opoponax[7]. » C'est donc grâce à la pratique de l'écriture que la jeune fille peut prendre la parole en tant que sujet et se détacher ainsi de la collectivité exprimée par le pronom « on », en étant enfin maîtresse de son identité. Effectivement, on le verra, l'opoponax devient un moyen pour se nommer, pour s'identifier et pour exprimer son désir. Ce mot est donc le symbole de ce qu'on n'arrive pas à dire et subvient ainsi au manque de représentations, d'images et du langage pour s'exprimer dans la société où l'on vit. Ce n'est pas par hasard que ce terme est donc tout d'abord écrit par Catherine : la protagoniste a désormais appris à écrire et elle prend la liberté de se définir de façon complètement subversive, en échappant à toute catégorie identitaire et en osant envahir le domaine presque strictement masculin de l'écriture. C'est pour cette raison que Vivienne Wenzel parle à ce propos de « symbole personnel » :

> Dans l'*Opoponax*, l'auteur à l'intérieur du langage est présent dans Catherine Legrand qui rejette, d'abord de manière intuitive puis plus consciemment, le langage des Pères. Son rejet commence aux premiers temps de sa scolarité par sa maladresse à exécuter de belles pages d'écriture […] puis cela devient de l'ennui dans les compositions de dictées – où on vous dit ce qu'il faut écrire – et dans les textes scolaires traditionnels. Elle choisit donc, à la place, d'apprendre par cœur les seuls passages qui ont un sens pour son monde intérieur. Comme on lui rappelle sans cesse que les mots qu'elle utilise, les poèmes qu'elle récite ne sont pas les siens, elle invente un indéfinissable *opoponax*, symbole personnel, qui explique tout ce que les dictionnaires n'expliquent pas du monde tel qu'elle-même l'expérimente[8].

La création de symboles personnels aide donc la jeune fille à définir et comprendre son identité même. Pourtant, une telle création passe tout d'abord par le dessin, une activité enfantine qui démontre dans quelle mesure Catherine est en quête d'un moyen de s'exprimer. La représentation figurée est donc sa première tentative, mais elle se révèle un échec : « Elle essaie de représenter l'opoponax,

---

Délie, *op. cit.*, p. 49.

[7] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 240.

[8] H. V. WENZEL, « Le Discours radical de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 50.

mais ça ne donne rien, c'est pour ça que Catherine Legrand prend la décision de remplacer les traits par les mots. Elle écrit donc en lettres capitales en haut au milieu de la deuxième page o p o p o n a x[9]. » L'inscription par la lettre lui semble donc plus directe, mais aussi plus efficace et facile, que l'illustration : l'écriture devient dorénavant le moyen privilégié pour communiquer – aux autres et à soi-même – son identité. Malgré la "rigidité" du langage, la représentation par le signe linguistique faite par Catherine garde une sorte d'arbitrariété, qui, paradoxalement, on retrouve normalement avec plus de facilité dans l'expression figurative : la petite protagoniste développera une façon très personnelle d'utiliser le langage, en échappant à toute sorte de contrainte traditionnelle. Ainsi, elle renonce progressivement au dessin. Effectivement, sa tentative de dessiner un corps humain féminin n'aboutit qu'à un insuccès :

> Catherine Legrand essaie de dessiner Guibourc avec le haubert le heaume et l'épée en se demandant s'il faut faire sortir la robe au bas du haubert pour montrer que c'est une dame. Catherine Legrand laisse un blanc pour les jambes et pour les pieds ou pour la robe à laquelle on pourrait faire une traîne par derrière. Catherine Legrand dessine chaque maille du haubert ça ressemble à des écailles, Guibourc est un poisson sans queue avec un œil plus gros que l'autre sous le heaume ce qui fait que Catherine Legrand efface Guibourc et dessine les créneaux de la tour d'Orange[10].

Ce n'est pas par hasard que la jeune protagoniste du livre décide de se mesurer avec la représentation figurée d'une héroïne qui porte en même temps un haubert et une robe : en effet, il s'agit d'un personnage à la fois féminin et héroïque, qui échappe en quelque sorte aux catégories littéraires épiques et à celles hétéronormatives du genre. En effet, de la littérature qu'elle est obligée à lire à l'école, Catherine retient les passages et les personnages qui sont les plus appropriés à la construction de son monde intérieur et de son identité. Quoi qu'il en soit, cette tentative même se révèle encore une fois un échec : dans le doute, la petite fille décide tout d'abord de laisser un espace blanc au lieu de prendre une

[9] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 179.

[10] *Ibid.*, p. 154-155. Guiborc est un personnage des chansons de geste qui narrent les aventures de Guillaume d'Orange, son époux. Voir, Philippe BENNETT (dir.), *La chanson de Guillaume. (La Chançun de Willame)*, Londres, Grant & Cutler, 2000.

décision sur la présence ou l'absence d'une jupe et, ensuite, elle transforme la femme en poisson[11], pour finalement l'effacer et commencer un nouveau dessin. La représentation du corps pose donc un problème et, curieusement, la principale difficulté réside justement dans la reproduction des éléments qui caractériseraient le genre féminin d'une femme qui est habillée en chevalier, voire en homme. On l'a vu, la petite fille avait été assaillie par la même hésitation et le même doute lorsqu'elle était mal à l'aise à cause de ses pantalons, ce qui l'avait poussée à réfléchir : « Peut-être que Catherine Legrand est la seule petite fille à porter un pantalon et à n'être pas exactement une petite fille[12]. » L'effort de représenter en dessinant et de se représenter dans l'esprit un corps féminin non normatif est alors une tâche trop difficile pour Catherine, qui préfère se plonger dans l'activité scripturale : la société ne donnant pas de modèles auxquels se référer, la pratique de l'écriture se révèle le seul procédé qui puisse nous permettre de créer une réalité qui ne passe pas par la ré-présentation figurative qu'on connaît normalement.

En écrivant « Je suis l'opoponax » elle inscrit par la lettre son corps même qui, comme celui de Guibourc, ne serait pas représentable autrement. Ailleurs dans le texte, Catherine essaie à nouveau de dessiner, pour finalement choisir une voie intermédiaire, c'est-à-dire une lettrine : « Alors Catherine Legrand renonce à dessiner l'œil arabe de Guibourc ou le nez camus de Guillaume. C'est plus facile de commencer le chapitre avec une lettrine[13]. » Petit à petit, l'écriture devient ainsi pour Catherine le seul moyen de communication : ce n'est qu'à travers le texte écrit qu'elle peut exprimer ses sentiments et ses sensations corporelles. Elle impose aussi son choix à sa camarade, en refusant la communication orale :

> Valerie Borge que Catherine Legrand aperçoit à travers l'espace qu'elle a laissé entre la tête et le bras gauche, essaie de lui parler. Catherine Legrand fait comme si elle ne la voyait pas. Alors Valerie Borge écrit quelque chose sur un bout de papier. À un moment donné Catherine Legrand reçoit une gomme sur le dos et voit en se

[11] Encore une fois, Wittig propose l'image de la femme-poisson, une possible allusion à la sirène, personnage mythique qui revient dans toutes les œuvres de l'autrice.

[12] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 19.

[13] *Ibid.*, p. 163.

> redressant que Valerie Borge lui fait signe de ramasser le billet qu'elle a jeté dans l'allée latérale[14].

Dans l'activité de l'écriture, Catherine trouve ainsi non seulement un moyen de se définir, à travers la résemantisation du langage – en donnant, par exemple, une autre signification au mot *opoponax* –, mais aussi le moyen d'entrer en relation avec l'Autre. Il s'agit donc d'un roman de formation, mais aussi d'un roman d'apprentissage sentimental et scriptural. En effet, la prise de conscience de son identité aboutit d'une part à la rébellion (elle et ses camarades organiseront une manifestation[15]) et d'autre part à la réappropriation du canon littéraire et de l'activité de l'écriture, bien trop longtemps l'apanage exclusif des hommes. Au lieu d'être simplement le signe de la prise de conscience identitaire, la célèbre citation avec laquelle le livre se termine[16] est donc aussi la démonstration que Catherine s'est réapproprié la littérature et qu'elle peut désormais l'utiliser afin d'exprimer son identité et ses sentiments.

On peut retrouver le même lien entre identité, corps et écriture dans la plupart des œuvres wittiguiennes. Le « je » qui si difficilement a été gagné par Catherine au cours du premier roman de l'écrivaine, laisse sa place au pronom « elles » dans le deuxième texte de Wittig. Ici, on l'a dit, les protagonistes se mesurent avec l'activité scripturaire et créent des livres – les « féminaires » – pour redéfinir complètement leur société et les catégories de leur réalité. Elles poursuivent ainsi le même processus de résemantisation de la langue, entamé par Catherine Legrand, en réinventant leurs identités, leurs corps et leur langage. Pourtant, ce n'est que dans la troisième œuvre de Wittig que le « je » fait de nouveau son apparition : en effet, *Le Corps lesbien* raconte les réunions et les combats amoureux entre « J/e » et « tu. » À propos des pronoms utilisés dans ce poème en prose, Wittig affirme : « Sometimes I consider *The Lesbian Body* as a rêverie about the beautiful analysis of the pronouns *je* and *tu* by the linguist Émile Benveniste[17]. » L'autrice évoque ici la pensée du linguiste, selon lequel chaque

[14] *Ibid.*, p. 250.

[15] *Ibid.*, p. 245.

[16] « Tant je l'aimais qu'en elle encore je vis. » (M. SCEVE, *Délie*, *op. cit.*, p. 94.)

[17] M. WITTIG, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique*

discours se réalise grâce à la présence de trois éléments fondamentaux : le locuteur (le « je » qui parle) et son interlocuteur (le « tu »), le temps et le lieu du discours[18]. Comme le remarque Yannick Chevalier :

> Ce trois instances (je, ici et maintenant) ne sont pas de nature linguistique : ce sont des corps inscrits dans un espace et dans un temps. Mais elles permettent d'expliquer les emplois des pronoms, des formes verbales et de quelques autres signes linguistiques. Benveniste est celui des linguistes qui souligne que les corps comptent, que les sujets de l'énonciation importent[19].

De la théorie du linguiste, Wittig retient donc cette particulière attention à une existence corporelle des locuteurs et elle l'inscrit dans son *Corps lesbien*, où la communication devient une véritable lutte corps à corps.

De plus, en évoquant Benveniste, l'autrice fait encore une fois allusion à la difficile prise de parole du sujet qui, lorsqu'un autre sujet s'approprie le langage, ne peut que lutter contre une telle violence. Cependant, comme le titre le suggère, il s'agit ici du *Corps lesbien* : au centre du texte il y a donc une corporéité définie de façon provocante par un adjectif qui se trouve normalement au féminin, mais qui est cette fois-ci utilisé dans sa forme masculine. Le mot *lesbien* est un renvoi évident à la catégorie du lesbianisme qui est réappropriée et revendiquée par Monique Wittig, mais qui, pour la lectrice et le lecteur, pourrait être une catégorie identitaire, quelques fois péjorative aussi. Posséder un *corps lesbien* pourrait signifier alors définir sa propre identité à partir de son orientation sexuelle et le *corps lesbien* existerait seulement car le sujet qui le possède occupe la place de *lesbien(ne)* dans la société. Wittig se détache d'une telle vision, en refusant le concept d'essence lesbienne et en résemantisant le mot *lesbien*. Pour ce faire, elle confie la narration à un « j/e » coupé par une barre qui – on l'a déjà souligné – symbolise le sujet qui excède soi-même, voire un sujet qui excède son corps et son identité. Ce sujet ne peut donc se manifester qu'au moyen graphique de la fragmentation : l'écriture est cette fois-ci la pratique qui permet à l'autrice même

---

Wittig, *op. cit*., p. 47.

[18] É. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*

[19] Yannick CHEVALIER, « Wittig et Benveniste », dans M. WITTIG, *Le Chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 196.

de donner voix à toutes celles et tous ceux qui se reconnaissent dans cette nouvelle signification du mot *lesbien*, bref tous les individus dont l'identité échappe des catégories socio-normatives que le régime hétérosexiste nous impose.

De même, la résemantisation du mot *opoponax* opérée par Catherine Legrand, lui permet d'exprimer l'indicible, c'est-à-dire ce qu'elle est et ce qu'elle éprouve : la jeune fille est sans aucun doute un « sujet lesbien » wittiguien. On pourrait donc affirmer que, comme la petite Catherine, l'écrivaine utilise l'intermédiaire de l'écriture pour exprimer « ce qui n'a pas de nom pour l'heure[20] » : l'enfant écrit un billet, tout comme Wittig écrit son roman. De même, comme les protagonistes des *Guérillères*, l'autrice se mesure aussi avec l'écriture d'un texte qui puisse réécrire l'Histoire de l'humanité toute entière : on fait ici allusion au *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, qui garde des ressemblances évidentes avec les bizarres « féminaires » des *Guérillères* et propose, en quelque sorte, l'inscription par la lettre non seulement d'identités nouvelles, mais aussi de corps inédits. Effectivement, à côté des descriptions des sujets qui désormais peuplent cet avenir mystérieux, on trouve des définitions des détails corporels qui souhaitent évidemment subvertir l'imaginaire contemporain occidental. Par exemple :

> POIL
>
> On appelle poils la glorieuse toison qui recouvre les jambes, les bras, les aisselles, le pubis et en partie la figure. Certaines admirent les dessins qu'ils forment. Certaines admirent la couleur des poils ou leur longueur. Certaines admirent comment ils se partagent le corps. Pour de nombreuses amantes les plus enviables sont celles qui ont des poils vigoureux et noirs. Celles-là coupent leurs poils pour qu'ils repoussent plus forts et plus épais[21].

Au lieu d'être une caractéristique féminine à cacher, le poil du corps devient dans le monde souhaité par Wittig une raison pour aimer sa propre corporéité. Le renversement de l'ordre patriarcal passe donc aussi par la réhabilitation et la légitimation des aspects corporels les plus occultés par la société.

La critique a été souvent tentée par la quête d'éléments biographiques dans

[20] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 7.

[21] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 177-178.

l'œuvre wittiguienne, à cause aussi de ce type de revendications féministes ou de la présence d'amours lesbiennes dans ses textes. Effectivement, on serait poussé à superposer les expériences des personnages de ses livres à la vie de l'autrice. Cela est encore plus évident dans le cas de *Virgile, non*, où la protagoniste non seulement partage son nom, « Wittig », avec l'autrice, mais elle lui ressemble beaucoup aussi : il s'agit en effet d'une écrivaine, qui a écrit des textes pour la libération des femmes. Pourtant, comme le remarque Leah D. Hewitt, « In Wittig's […] works, autobiography most clearly metamorphoses into an exploration of collective possibilities for identity rather than remaining an individual enterprise[22]. » Donc, si l'on peut trouver une trace autobiographique dans les textes de Monique Wittig, il s'agit plutôt d'une quête d'expressions potentielles d'une identité collective qui ne comprendrait pas seulement les personnages, mais aussi, en quelque sorte, l'autrice, les lectrices et les lecteurs. L'écriture wittiguienne s'appuie alors sur le désir de créer une collectivité de sujets qui puissent être libres d'exprimer leurs identités. C'est à cause du même désir que la « Wittig » de *Virgile, non* décide de descendre en enfer afin de délivrer les âmes damnées, en mettant en question son identité et son corps même :

> La passion qui conduit à ce lieu […] coupe le bras et les jambes, noue le plexus, affaiblit les jarrets, donne la nausée, tord et vide les intestins, fait voir trouble et brouille l'ouïe. Mais aussi tout comme l'autre elle donne des bras pour frapper, des jambes pour courir, des bouches pour parler et des facultés pour raisonner. Elle développe les muscles, fait faire l'apprentissage des armes et des divers métiers et change la forme du corps. Si ce n'est pour cette passion active, Wittig, que ferait-on dans ce lieu maudit et qu'est-ce qui permettrait de l'endurer[23] ?

Entre ces quelques lignes on peut lire toute la poétique wittiguienne : la passion qui la pousse à écrire afin de changer la réalité qui nous entoure et finalement nous libérer implique la corporéité au point qu'elle en est modifiée. Pourtant, les

[22] Leah D. HEWITT, *Autobiographical Tightropes. Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, p. 5.

[23] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 108.

textes de l'autrice ont le pouvoir aussi de nous donner un nouveau corps : des bras pour lutter, une bouche pour prendre enfin la parole et des outils de pensée pour réfléchir sur notre situation. La lecture, tout comme l'écriture, transforme donc les identités et le corps, mais ce n'est qu'au moyen du texte écrit qu'on peut reconstruire sa propre identité et sa propre corporéité : l'inscription de l'individu dans le langage – bref, sa nomination – est en effet le geste le plus puissant et il nous permet de nous approprier la langue et notre identité même. En d'autres termes, l'écriture – dans la fiction – et la lecture – dans notre réalité – sont des véritables pratiques de résistance au régime hétérosexiste et patriarcal qui domine la société. Afin de se délivrer de toute catégorie socialement imposée, il faut donc premièrement trouver sa place dans le langage : le moyen le plus direct pour le faire est donc peut-être celui de se nommer avant tout.

5.1.2 L'œil des cyclopes ou la nomination dans l'œuvre wittiguienne

Dans sa préface insolite à *La Pensée Straight* de Monique Wittig, Marie-Hélène Bourcier fait dire à Manastabal :

> Dans les faits, [Wittig] a ouvert un espace identitaire lesbien en faisant de la lesbienne ce site de dé-nomination et de dés-identification radical […], un geste identitaire paradoxal, qui peut être utile pour bien des politiques identitaires et que l'on aurait tort de comprendre comme une simple réaction par rapport au contexte féministe lesbophobe des années 1980[24].

Effectivement, les textes wittiguiens sont des véritables sites de « dé-nomination et de dés-identification » : l'effort de l'autrice est toujours celui de manipuler le langage et l'imaginaire identitaire socialement acceptés, afin de créer des espaces nouveaux d'identification et de nomination. L'utilisation des pronoms personnels, au lieu des noms propres, en tant que protagonistes des histoires narrées en est la démonstration évidente, car ce procédé littéraire permet à l'écrivaine d'éviter la nomination et donc l'individualité de ses personnages. Le manque du nom

[24] M.-H. BOURCIER, « Wittig La Politique », dans M. WITTIG, *La Pensée straight*, *op. cit.,* p. 34.

consent à son tour un processus plus aisé d'universalisation du point de vue, tout en donnant plus de liberté à la quête identitaire des sujets wittiguiens.

Pourtant, la nomination joue paradoxalement un rôle extrêmement important dans l'œuvre de Monique Wittig. Par exemple, dans *Les Guérillères* le fait de nommer devient presque un rituel magique ou belliqueux : en effet, la répétition des listes des noms qui entrecoupent la narration, d'une part, suggère un chant de guerre et, d'autre part, elle semble évoquer la présence menaçante des protagonistes qui émergent, de temps en temps, de la collectivité, avec leur individualité. On a donc l'impression d'assister à une sorte de cortège des guerrières qui avancent à travers les pages du livre et, lorsqu'une liste des prénoms fait son apparition, on s'imagine de pouvoir regarder les visages de quelques-unes parmi elles et de pouvoir les reconnaître. Pareillement, dans *L'Opoponax*, les enfants sont indiqués par des listes des prénoms et noms qui se suivent souvent sans aucun signe de ponctuation. Pourtant, si d'une part la liste de prénoms crée l'effet d'une foule de sujets, d'autre part l'énumération même enlève le sens à leur nomination. À ce propos, Benoît Auclerc souligne dans quelle mesure « les noms propres […], par leur répétition même, défont la propriété des noms en en faisant résonner l'artifice[25]. » La nomination a donc un aspect artificiel et fictionnel, car elle ne se différencie pas de l'ensemble d'actions accomplies par l'être humain afin de s'approprier le langage et de l'utiliser pour définir son monde et soi-même. Le fait de donner un prénom à quelqu'un est donc un geste violent car il découle d'une imposition qui nous empêche d'être pleinement nous-mêmes : le nom nous est donné et on est obligé de le porter. C'est ce que Derrida appelle « archi-violence » : « Nommer, donner des noms […] telle est la violence originaire du langage […]. Penser l'unique *dans* le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture : archi-violence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi[26]. » Nos identités et nos corps sont donc continuellement *archi-écrits* dans le langage. C'est pour cette raison que, dans *L'Opoponax*, la petite Catherine éprouve un vertige lorsqu'elle a une

[25] Benoît AUCLERC, « On dit qu'on est l'opoponax », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 278.

[26] Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 161.

intuition soudaine concernant son identité :

> Quelque chose se met à tourner à toute vitesse dans cette espèce de chose qui a l'air d'être Catherine Legrand, et quand Catherine Legrand a fini de lacer sa chaussure, c'est tout lourd au-dedans d'elle, c'est immobile à la hauteur des yeux, ça regarde dehors à travers les orbites, c'est pris, ça ne pourra jamais être autre chose que Catherine Legrand[27].

Le sentiment d'être en quelque sorte prisonnière de soi-même passe par la prise de conscience d'être encagée non seulement dans son propre corps, mais aussi dans son propre nom. Catherine aura ensuite le courage de résister au système de l'« archi-violence », en s'identifiant en un nom choisi par elle-même, et en marquant son nouveau baptême à travers la pratique de l'écriture. Il s'agit d'une nouvelle écriture et d'une littérature subversive qui se détachent de l'« archi-écriture » qu'on subit quotidiennement : si, comme on l'a déjà remarqué, le roman est aussi le récit d'un apprentissage scriptural, le petit billet « je suis l'opoponax » prend alors le statut d'œuvre d'art en germe et Catherine peut enfin inscrire son histoire et son identité dans une nouvelle littérature, en légitimant son point de vue et son expérience.

Pareillement, les *guérillères* s'efforcent de se détacher des noms qui leur ont été imposés violemment :

> Elles disent, malheureuse, ils t'ont chassée du monde des signes, et cependant ils t'ont donné des noms, ils t'ont appelée esclave, toi malheureuse esclave. Comme des maîtres ils ont exercé leur droit de maître. Ils écrivent de ce droit de donner des noms qu'il va si loin que l'on peut considérer à l'origine du langage comme un acte d'autorité émanant de ceux qui dominent. Ainsi ils disent qu'ils ont dit, ceci est telle ou telle chose, ils ont attaché à un objet et à un fait tel vocable et par là ils se le sont pour ainsi dire appropriés[28].

Malgré ce que le titre nous suggère, au fil des pages des *Guérillères*, on ne trouve pas de nom collectif qui définit le groupe de femmes, le pronom « elles » étant le véritable protagoniste de la narration. Cependant, la nomination joue un rôle

[27] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 95.

[28] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 162.

significatif dès le début du livre : ces guérillères ont des noms et ces noms occupent une place très importante dans le texte. Clive Thomson écrit, à ce propos :

> La protagoniste collective n'a pas donc de nom propre collectif, mais les membres de cette collectivité ont des prénoms qui sont des noms propres. L'invention onomastique de ce texte consiste à nommer et ne pas nommer ; il nomme donc autrement[29].

Effectivement, la première liste de prénoms est introduite par deux vers qui créent de la continuité avec le poème qui ouvre et ferme le texte : « Ce qui les désigne comme l'œil des cyclopes/ leur unique prénom[30]. » Les noms qui suivent ces vers semblent ainsi faire partie du poème qui les précède et les suit, tout en se chargeant d'une nouvelle signification, justement grâce à cette introduction. Comme l'affirme Armengaud : « Tout se passe comme si l'innombrable place vide du pronom était remplie, saturée et appropriée par l'inscription bien dessinée des noms propres singuliers[31]. ». La variété de ces noms et l'allusion qu'ils font à des personnages archaïques suggèrent un effort d'universalisation du point de vue et de création d'une continuité entre présent et passé. En plus, l'étrangeté de la plupart de ces noms les fait résonner comme s'il s'agissait de mots magiques, aux pouvoirs surnaturels. Pourtant, Wittig utilise soigneusement le mot « prénoms » en le comparant à l'œil des géants mythologiques : le nom de baptême devient ainsi non seulement un trait distinctif du sujet, mais aussi ce qui le définit et ce qui détermine son identité. Il est intéressant de remarquer que l'autrice compare le nom de baptême, c'est-à-dire l'élément du langage que nos parents nous imposent afin de nous faire exister dans le monde, à une partie du corps : notre identité passe donc par notre prénom tout comme par notre corporéité. L'œil et le nom sont donc deux aspects de la même expérience sensorielle car ils influencent notre

---

[29] C. THOMSON, « Dire l'altérité : *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Acta Poetica*, art. cité, p. 289.

[30] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 15.

[31] Françoise ARMENGAUD, « L'Entreprise littéraire de Monique Wittig : une réélaboration utopiste du contrat social ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 156.

relation avec les autres et avec notre corps. Le manque du nom de famille devient alors encore plus significatif : marque du régime patriarcal qui emprisonne la femme, le nom de famille est l'un des dispositifs de contrôle du système hétérosexiste. Recevoir le nom par son père ou son mari ne signifie que subir un acte agressif car les mots, même les noms propres, définissent ce que nous sommes. Ce n'est donc pas par hasard que les enfants de *L'Opoponax* sont toujours nommés par prénom et nom de famille : d'une part, il s'agit d'une dénonciation du fait que l'école reproduit beaucoup de schémas sociaux patriarcaux et normatifs ; d'autre part, comme le remarque Armengaud : « C'est un refus de l'infantilisation des enfants : les enfants sont des vraies personnes, qu'il n'y a pas à diminuer par des diminutifs, ni à s'approprier par des sobriquets[32]. » Tout en gardant son aspect institutionnel traditionnel, dans l'œuvre de Wittig, l'école devient ainsi « davantage un lieu d'émancipation que de brimade[33]. » Si donc refuser son nom de famille est un geste belliqueux de subversion de l'ordre social, choisir de changer son propre nom est un geste encore plus subversif et c'est exactement ce que Catherine décide de faire, en s'identifiant avec l'opoponax.

Les personnages wittiguiens représentent donc de quelque façon l'effort de se détacher des marques du régime hétérosexiste et machiste. Pourtant, dans sa troisième œuvre, l'autrice crée des protagonistes privés aussi bien du prénom que du nom de famille : il s'agit des pronoms « j/e » et « tu » du *Corps lesbien*. Au fil des pages, on rencontre néanmoins un grand nombre des prénoms : cette fois-ci, il s'agit de personnages du passé qui sont souvent féminisés par Wittig, comme « Achillea » et « Patroclea[34]. » Pourtant, dans ce texte, les noms jouent sans aucun doute un rôle très important, mais surtout dans le domaine de la corporéité, car le corps "lesbien" impose sa présence avec puissance tout au long du récit et justement à travers sa nomination réitérée. « J/e » et « tu » n'ont pas de noms car, dans cette troisième œuvre, le processus de libération a atteint un niveau encore plus élevé : les protagonistes n'ont besoin ni de prénoms ni de noms de famille car

[32] *Ibid.*, p. 155.

[33] *Idem*.

[34] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit.*, p. 30.

elles s'expriment impunément avec et par leur corps. Les prénoms demeurent dans le présent du texte comme un vieux souvenir du passé et ils sont incarnés par des personnages tirés de la mythologie ou de l'antiquité, mais ils ont été réélaborés par une pensée qui se détache du régime patriarcal et ils sont ainsi devenus symboliquement féminins. En revanche, le corps a pu gagner sa place et il est maintenant complètement légitimé par la nomination même. Si, donc, dans *L'Opoponax*, l'énumération des noms propres les privait de leurs sens, ici, la nomination des "noms" du corps autorise l'existence d'une corporéité différente, subversive et effrontée. Les mots assument ainsi une valeur presque magique : c'est pour cette raison qu'Ostrovsky parle à propos de Wittig d'un « effet incantatoire[35] » du langage. Dans une œuvre déjà très originale pour ce qui concerne le genre littéraire, Wittig inscrit des éléments cabalistiques et ésotériques, en renforçant l'atmosphère atemporelle et mythique qui caractérise ses premiers textes. Erika Ostrovsky a approfondi cette question jusqu'à arriver à remarquer que, dans l'œuvre wittiguienne, les chiffres jouent un rôle très évocateur, lié au rythme cyclique du corps féminin. En particulier, en faisant allusion aux listes des prénoms dans *Les Guérillères* qui font leur apparition toutes les quatorze pages environ, elle écrit : « Fourteen […] is also one-half of twenty-eight, the midpoint of the lunar and menstrual cycle, and thus has sacred as well as profane, cosmological as well as biological, implications[36]. » Encore une fois, on peut aisément retrouver l'inscription de la corporalité qui émerge, en filigrane, à travers des procédés littéraires et l'utilisation d'éléments symboliques comme le numéro, la répétition, l'évocation des chants et l'allusion à un temps archaïque. La nomination même est l'un de ces procédés : étant le geste de création par antonomase, l'acte de nommer fait exister ce qui est nommé et peut

[35] « Characters tend to merge, move in unison, and create a continuous flow. That is achieved in an original manner by presenting their names in long lists and omitting the commas in enumerations […]. This invention also enlarges perspective by effacing boundaries and distinctions, produces an incantatory effect through the sound chain of the names, and emphasizes the notion of naming as a form of creation. » E. OSTROVSKY, *A Constant Journey*, *op. cit*., p. 116-117.

[36] *Ibid.*, p. 81.

donc changer notre réalité.

Dans la société occidentale, le corps féminin est représenté très fréquemment dans sa nudité, et pourtant, selon le stéréotype féminin, les femmes ne parleraient pas volontiers de leur corps : une sorte de pudeur est souvent attribuée aux sujets féminins, qui sont perçus comme ayant honte de leur corporéité même. Par conséquent, les femmes seraient enclines à ne pas nommer leur corps, car si on ne prononce pas, on ne fait pas exister. En revanche, en écrivant son livre, Wittig fait exister puissamment le *corps lesbien* : un corps très concret et complet, qui appartient à n'importe qui car il reflète une corporalité universelle, celle des sujets lesbiens qui échappent aux catégories de la société patriarcale. Nommer ce type de corps devient alors une façon de libérer les femmes de ce préconcept qui les encage, en affranchissant en même temps leur corporalité. En s'appuyant sur une telle pensée, Wittig ne peut donc concevoir de garder les noms des populations brechtiennes, lorsqu'elle réécrit la pièce théâtrale *Têtes rondes et Têtes pointues*[37], sous forme de récit. Dans un bref préambule qui précède sa version, l'autrice explique :

> Il est fâcheux que Brecht ait attribué à ses personnages des différences anatomiques dans la forme de leurs têtes. Car, quand il y a racisme, il n'y a pas de justification matérielle. C'est ainsi que dans mes Tchiches et Tchouches, il n'y a pas de différence anatomique. […] L'aspect physique des deux groupes est […] différent, mais on voit bien qu'on a affaire à la même race[38].

Effectivement, dans le récit wittiguien, les Tchouches sont forts et robustes, tandis que les Tchiches sont maigres et faibles. C'est alors ainsi qu'un Tchiche explique la différence entre les deux populations : « On a bien les mêmes bras et les mêmes jambes et les mêmes têtes. Mais la ressemblance s'arrête là. Les Tchouches naissent forts. On naît maigre et faible[39]. » Entre les lignes, on aperçoit ici ce lien entre nomination, corporalité et politique qui caractérise l'œuvre wittiguienne toute entière : le but de l'écrivaine est celui de redonner une légitimation politique

[37] Bertold BRECHT, *Têtes rondes et Têtes pointues*, Paris, Arche, 2011.

[38] M. WITTIG, « Les Tchiches et les Tchouches », dans *Paris-la-politique*, *op. cit*., p. 122.

[39] *Ibid.*, p. 130.

aux corps et aux identités de ceux qui subissent une domination quotidienne dans la société. Pour cette raison, étant l'une des manifestations du langage, la nomination a le pouvoir de faire exister ou disparaître les différences sociales, mêmes celles liées aux aspects corporels. Wittig décide alors de se réapproprier le mot *lesbien* pour définir le corps, mais elle refuse l'inscription par la lettre d'une différence qui relève de la corporéité : le *corps lesbien* est ainsi un corps universel, qui appartient à n'importe qui. La littérature wittiguienne ne peut donc produire qu'un imaginaire alternatif, où les noms et les étiquettes qu'on se donne quotidiennement assument des significations nouvelles.

Le projet littéraire de Wittig se construit ainsi grâce à une nomination soigneuse qui se manifeste à travers la féminisation des noms, la resignification des mots ou l'utilisation de néologismes. Effectivement, les textes de l'autrice présentent de nombreuses inventions lexicales qui sont parfois visibles dès les titres. Il suffira de souligner que, dans *Les Guérillères*, on rencontre un grand nombre de termes réellement existants qui sont pourtant utilisés afin de nommer de choses inexistantes. Par exemple, l'autrice se sert ici du vocable « julep[40] » pour indiquer un animal mystérieux, dont le corps même est très bizarre :

> C'est un animal sans tête et sans queue qui ressemble à une toupie. Il tourne sur lui-même sans proférer un son. Tantôt il est couvert d'écailles, tantôt il est couvert de plumes. On ignore comment il se déplace. On ne le voit pas avancer ou reculer ou progresser de côté à la manière des crabes[41].

Comme le julep, d'autres mots curieux[42] peuplent les textes wittiguiens. À propos de ces vocables, Benoît Auclerc remarque :

> Comme l'opoponax, ces mots ont en commun de désigner des corps et des formes de désirs possibles, différant des formes répertoriées et acceptées, se situant […]

[40] Pour ce qui concerne le mot « julep », il évoque aussi le mot « opoponax. » Effectivement, dans le *Trésor de la Langue française informatisé* on peut lire qu'il s'agit d'une « Préparation pharmaceutique, à base d'eau distillée, d'eau de fleur d'oranger, de sirop, de gomme arabique, etc., servant d'excipient à certaines substances médicamenteuses. » (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?34;s=3024863805;)

[41] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 79.

[42] Par exemple : « glenures » (*Ibid.*, p. 26) et « ospah » (*Ibid.*, p. 149.)

> dans les interstices. Ce sont […] des choses invisibles mais qui menacent la langue telle qu'elle a cours[43].

Dans la poétique wittiguienne, la nomination n'est donc pas seulement un moyen de rédemption et de libération, mais aussi un processus de création qui donne vie à ce qui n'existe pas encore. Se donner un nom signifie s'approprier le langage et donc se légitimer et imposer sa propre existence, en résistant à la violence de la nomination. Toutes ces nuances cohabitent dans l'œuvre wittiguienne : l'acte de nommer se manifeste ainsi de façon ambivalente, en dévoilant à la fois son enchantement et sa cruauté, son pouvoir créateur et sa capacité destructrice. Auclerc souligne lucidement cet aspect ambigu des textes de l'autrice, en affirmant :

> Nommer, dé-nommer, souligner la violence du nom et désirer être soi-même en position d'attribuer des noms sont des actions qui coexistent dans les textes. Elles font apparaître la nécessité d'une conscience linguistique accrue pour forger un autre réel, mais aussi le plaisir trouble et nécessairement équivoque qu'il y a à exercer ce pouvoir[44].

La même ambiguïté touche aussi au corps qui est non seulement la partie de nous-mêmes la plus impliquée par la nomination, mais aussi le lieu d'une violence exercée et subie quotidiennement. L'œuvre wittiguienne ne craint pas de mettre en scène ces deux types de violence : les personnages wittiguiens utilisent leur agressivité, tout en étant souvent victimes de cruautés et d'abus. Le lien entre la violence, le corps et le langage se construit tout au long de la narration et la lectrice et le lecteur doivent accepter le défi de prendre conscience de l'agressivité que chacun de nous opère et qui se révèle parfois nécessaire. Ainsi, celle ou celui qui lit *Les Guérillères* ne pourra que s'efforcer de tolérer des passages comme le suivant où « elles » écorchent leurs ennemis, en accrochant ensuite les peaux comme s'il s'agissait de chiffons usagés :

> Elles les font sécher au soleil sans aucun soin ou bien elles les exposent avec des

[43] Benoît AUCLERC, « On dit qu'on est l'opoponax », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit*., p. 265.

[44] *Ibid.*, p. 275.

> étiquettes qui rappellent les noms de leurs anciens propriétaires ou qui retracent leurs formules les plus frappantes. C'est un sujet de plaisanterie incessante entre elles. Elles mettent sans arrêt en doute l'attribution de telle formule ou de tel nom à telle peau qu'elles jugent trop vieille pour la formule du point de vue de la chronologie ou au contraire trop récente[45].

Avec un geste irrévérencieux et cruel, « elles » accomplissent une double violence : une violence corporelle qui consiste en une action extrêmement brutale, et une violence langagière qui relève de l'imposition de la nomination. Ces deux actions vont de pair dans la guerre menée par « elles. » Effectivement, il s'agit de subvertir l'ordre hétérosexiste et patriarcal qui règle la société et qui a été imposé aux êtres humains les plus marginaux, en asservissant et leur corps et leur langue. Il est donc nécessaire maintenant d'approfondir davantage la thématique de la violence qui se révèle l'un des fils rouges qui traversent l'œuvre wittiguienne entière et qui dévoilent l'énorme importance du rôle qui y est joué par la corporéité.

5.2 Les mots qui frappent le corps

Dans son article « Some Remarks on the *Lesbian Body* », Wittig éclaircit lucidement les raisons qui l'ont poussée à choisir d'inscrire la violence dans son texte :

> Trying to find a new form, tying to write about that which doesn't dare to speak its name, trying to write about it forcefully, that was the dilemma I had to face. It so happens that violence was doubly at the nexus and the core of this undertaking. It's necessary to talk about violence in writing because it is always the case with a new form : it threatens and does violence to the older ones. […] The second kind of violence I felt I had to express in that book that had no existence yet was the violence of passion. The passion that dares not to speak its name – lesbian passion[46].

Bien que ces quelques lignes fassent allusion à la rédaction du *Corps lesbien*, on

[45] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 158.

[46] *Id.*, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 45.

pourrait affirmer qu'elles conviennent à la poétique wittiguienne entière. L'autrice nous révèle que la violence s'est imposée à elle en tant que nécessité pour deux raisons : d'une part, la forme et le contenu de ses œuvres vont de pair et, si ses livres doivent s'imposer dans la littérature comme des véritables machines de guerre, le langage qu'ils renferment ne peut qu'être le reflet d'une telle intention belliqueuse ; d'autre part, la violence de la passion a été pour l'écrivaine un moyen inévitable pour inscrire dans la littérature l'amour lesbien. Il faudra sans doute analyser maintenant ces deux raisons qui sont à la base des choix stylistiques et narratifs de Monique Wittig, tout en s'efforçant de comprendre le lien entre violence, corporalité et langage qui s'établit au fil des pages de son œuvre.

On l'a dit, dans la pensée de l'autrice, les mots sont des instruments violents qui peuvent nous frapper. Effectivement, elle souligne à plusieurs reprises l'importance de prendre conscience d'une violence subtile qui s'opère quotidiennement à notre insu : « On néglige la violence matérielle qu'ils font directement aux opprimé(e)s, violence qui s'effectue aussi bien par l'intermédiaire des discours abstraits et « scientifiques » que par l'intermédiaire de discours de grande communication[47]. » Les discours dominants universalisent leurs concepts et leurs notions, en produisant des lois générales qui deviennent valables pour la société entière. Parmi ceux-ci, le discours hétérosexuel – la pensée *straight* – n'est jamais mis en question au point qu'on ne peut imaginer un ordre social différent : les êtres humains ne peuvent se diviser qu'en catégories sexuelles, la domination machiste ne peut que s'imposer sur les sujets les plus faibles et nos corps et nos attitudes ne peuvent que convenir au genre qui nous a été confié à la naissance. Tout cela se répand dans nos esprits de façon insidieuse, car les discours dominants règlent la production non seulement de concepts, mais aussi de processus inconscients. L'interprétation de ces processus est confiée à un autre discours dominant, celui de la psychanalyse qui, à son tour, renforce davantage le régime hétérosexuel :

> Et la rhétorique qui les interprète, s'enveloppant de mythes, recourant aux

[47] M. WITTIG, « La Pensée straight », dans *La Pensée straight*, *op. cit*., p. 60-61.

> énigmes, procédant par accumulations de métaphores, et dont je ne sous-estime pas la séduction, a pour fonction de poétiser le caractère obliati du tu seras hétérosexuel(le) ou tu ne seras pas[48].

La violence du discours est une question que le féminisme a fréquemment abordée. À l'époque de Monique Wittig, la dénonciation contre le langage hétérosexuel – le « sexolecte » – était répandue et on n'hésitait pas à faire émerger son lien avec les contraintes corporelles que la société hétérosexiste nous impose. L'une des militantes qui étaient actives pendant les années 70, Michèle Causse, affirme à ce propos : « Le sexolecte est une institution sociale, qui est toujours déjà là quand nous naissons. Il nous a faites ou plutôt défaites avant même que nous le parlions. […] Il a pris en otages nos corps[49]. »

Quant à elle, Monique Wittig participe évidemment de cette atmosphère de dénonciation féministe contre le langage machiste. Pourtant, elle développe sa pensée personnelle, en focalisant son analyse sur le côté le plus purement linguistique de la question. Sara Garbagnoli souligne à ce propos le rôle joué par l'influence des écrits de Roland Barthes et d'Émile Benveniste[50] dans la construction de la pensée wittiguienne et l'importance aussi des études menées par Sande Zeig, avec laquelle Wittig travaillait « en symbiose[51]. » L'actrice, en

---

[48] *Ibid.*, p. 63.

[49] Michèle CAUSSE, « Une politique textuelle inédite : l'alphalecte », dans N. CHETCUTI et C. MICHARD (dir.), *Lesbianisme et féminisme*, *op. cit*., p. 120.

[50] Plus en particulier, on a déjà remarqué que, dans la poétique de Monique Wittig, on trouve beaucoup d'allusion à *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste (*op. cit.*). En revanche, dans *Le Chantier littéraire*, l'autrice se réfère plus ou moins explicitement à trois textes de Roland Barthes : *Le Dégré zéro de l'écriture* (Paris, Seuil, 1953) ; *Le Plaisir du texte* (*op. cit.*) et l'article « La Cuisine du sens (sur la sémiologie) » (*Le nouvel observateur*, 10 novembre 1964, repris dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.)

[51] « Il linguaggio – fatto di « parole che ti uccidono » (Wittig, 1992, p. 162) – è per Wittig uno tra i più insidiosi operatori istituzionali che larvatamente veicolano e riproducono l'ordine *straight* del pensiero e del mondo: « vi è una plasticità del reale rispetto al linguaggio » (1992, p. 44). Una tale riflessione condotta in simbiosi con il lavoro di Sande Zeig sull'influenza performativa delle categorie linguistiche e mentali sul corpo, rielabora, da un lato, gli insegnamenti di Roland Barthes sul potere intrinsecamente comminatorio della lingua (Barthes, 1978) e "dall'altro", prolunga le analisi prodotte da Émile Benveniste sul nesso tra

effet, s'était occupée de la relation entre le corps et le langage, en abordant cette question du point de vue du théâtre et, plus précisément, du mime[52]. Elle avait sondé les conséquences corporelles des catégories linguistiques, en tressant cette problématique avec la pratique théâtrale et donc à travers un travail concret sur et avec le corps. La collaboration entre Wittig et Zeig ne se limite pas à la rédaction du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* : en effet, au cours des années, elles s'aident dans l'accomplissement de la traduction de leurs travaux respectifs et, en 2000, Zeig adapte cinématographiquement le récit *The Girl*, écrit par Wittig. Cette œuvre collective démontre bien la fusion des recherches de deux femmes, en mettant en scène la question du langage et du corps, justement à partir du point de vue d'un sujet lesbien, et en fusionnant aussi les deux arts qui les caractérisent, c'est-à-dire l'écriture et l'art dramatique[53].

En s'appuyant donc sur la science linguistique, sur les recherches performatives de Zeig et sur les revendications féministes, Wittig élabore sa propre théorie, selon laquelle les mots ont leur propre dimension matérielle. Il s'agit d'une matérialité qui « n'est pas réductible à leur charpente acoustique[54] », car les écrivains ont affaire à un véritable « corps solide[55]. » Le "corps" des mots se révèle impétueux et belliqueux, en obligeant celle ou celui qui écrit à un affrontement "corps à corps." De plus, Wittig affirme que le « corps solide » des mots, frappe le corps humain de la lectrice et du lecteur, il « touche l'œil[56] » :

---

linguaggio e oggettivazione (Benveniste, 1996). » Sara GARBAGNOLI, « Monique Wittig : l'eterosessualità come presupposto. Per una semiologia politica del senso comune », dans S. GARBAGNOLI et V. PERILLI, *Non si nasce donna*, *op. cit*., p. 148-149.

[52] Sur les travaux de Sande Zeig, voir : Annabelle DOLIDON, « Shifting Wittigian Binaries : abstraction and re-materialization of *The Lesbian Body* in Sande Zeig's *The Girl* », *Feminist Review*, 92, 2009, p. 72-90 et Caryl FLYNN, « Girl Talk », disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.tucsonweekly.com/tucson/girl-talk/Content?oid=1068968 [visité le 13 avril 2016.]

[53] Voir, à ce propos, Julie SCANLON, « Getting *The Girl* : Wittig and Zeig's Trojan Horse », Genders, 52, 2010, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.genders.org/g52/g52_scanlon.html [visité le 13 avril 2016.]

[54] M. WITTIG, « Le Langage à travailler », dans *Le Chantier littéraire*, *op. cit*., p. 106.

[55] *Idem*.

[56] *Ibid.*, p. 107.

> Le mot frappe (*hits*) le tympan, il frappe, quand il est écrit, la paroi de l'œil, car c'est lui l'objet contondant. Ce n'est donc pas seulement son emploi ou sa disposition en relation aux autres qui frappent. On tombe donc dans le littéral : il y a une modalité du frapper (avec toutes ses variations) qui appartient aux mots[57].

Sa poétique entière se construit autour de cette idée d'une violence exercée par les mots sur la réalité et sur les corps. En effet, à la base de sa pensée il y a la conception d'une « plastie » opérée par le langage sur le réel : « Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social. Il l'emboutit et le façonne violemment (les corps des acteurs sociaux, par exemple, sont formés par le langage abstrait.) Car il y a une plastie du langage sur le réel[58]. » Ce n'est qu'à partir de cette conception de la violence exercée par le langage sur la société que Wittig conçoit ses œuvres en tant que des véritables machines de guerre, prêtes à opérer leur « plastie » sur le corps social.

Une telle violence se reflète donc dans les choix lexicaux qui font souvent allusion au vocabulaire anatomique et dans les choix narratifs qui n'excluent pas les scènes les plus cruelles ou les thématiques les plus scabreuses. L'écrivaine même justifie ainsi l'utilisation d'un lexique médico-anatomique dans son *Corps lesbien* : « This anatomical vocabulary is cold and distant and I used it as a tool to cut off the mass of texts devoted to love. At the opposite end of the scale there was for me the necessity of textual violence as a metaphor for carnal passion[59]. » Cela nous amène à la deuxième implication de l'inscription de la violence dans les textes wittiguiens. Effectivement, l'autrice se réapproprie un imaginaire brutal afin d'introduire la passion lesbienne dans la littérature. Elle le fait au point de définir ainsi le mot "violence" dans son *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* :

> VIOLENCE
>
> L'ardeur, l'énergie, la force manifestées par les amazones de tous les âges. Les

[57] *Ibid.*, p. 121.

[58] *Id.*, « Les Catégories philosophiques », dans *Ibid.*, p. 133.

[59] *Id.*, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit.*, p. 46.

> mères ont un jour éprouvé le besoin de pratiquer une distorsion sur ce mot qui a gardé pour tout sens agressivité. Ce faisant, elles signifiaient que violence et destruction étaient devenues synonymes. Les amazones sont restées les Violentes à travers les siècles des siècles et s'en sont réjouies[60].

Dans le monde imaginaire crée par Wittig tout au long de ses œuvres, le terme "violence" a donc changé subtilement de sens : les sujets lesbiens – les amazones et les amantes – se sont réappropriées ce mot qui définit maintenant leur ardeur, leur énergie et leur force. Loin de se prêter à confusion et d'être assimilée à quelque forme que ce soit de pornographie, c'est alors exactement ainsi qu'il faudrait définir cette « passion lesbienne » dont Monique Wittig parle : il s'agit d'une énergie partagée entre sujets libres et en guerre contre tout régime oppressif.

On pourrait donc relire l'œuvre wittiguienne entière au prisme de cette définition qui lie la violence, la passion et la force dans un seul concept de libération du sujet, dans la société tout comme dans la littérature.

5.2.1 La violence resignifiée

On comprend donc que le lien entre violence et lesbianisme ne consiste pas en une transposition banale de l'imaginaire hétérosexuel dans un contexte homosexuel. Même si l'érotisme occupe une place importante dans l'œuvre de Monique Wittig – notamment, dans *Le Corps lesbien* –, la représentation de la violente passion lesbienne dépasse la sphère pornographique, en devenant une appropriation charnelle au sens propre. Pourtant, l'autrice n'est pas la première à utiliser un vocabulaire qui relève de l'imaginaire de la violence physique afin de décrire une rencontre amoureuse entre deux femmes. Le roman *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc[61] est un exemple célèbre de cette réappropriation de la cruauté pornographique. En effet, la passion qui lie les deux jeunes protagonistes de l'histoire narrée par Leduc assume la forme troublante d'une lutte mortelle et bestiale :

---

[60] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 214.

[61] V. LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, *op. cit.*

> Elle violait mon oreille comme elle avait violé ma bouche avec sa bouche. L'artifice était cynique, la sensation singulière. Je me glaçai, je redoutai ce raffinement de bestialité. Isabelle me retrouva, elle me retint par les cheveux, elle recommença. Le glaçon de chair m'ahurit, la superbe d'Isabelle me rassura. […] Elle mit ma tête dans ses mains comme si j'avais été décapitée, elle ficha sa langue dans ma bouche. Elle nous voulait osseuses, déchirantes. Nous nous déchiquetions à des aiguilles de pierre. Le baissier ralentit dans mes entrailles, il disparut, courant chaud dans la mer[62].

En se détachant de la prose poétique et évocatrice de Violette Leduc, dans son *Corps lesbien*, Monique Wittig s'en tient à un lexique encore plus purement anatomique qui est violent en soi-même, tout en ne décrivant pas de véritables scènes de violence physique (agie) :

> Ta main ton bras par la suite sont entrés dans m/a gorge, tu traverses m/on larynx, tu atteins m/es poumons, tu répertories m/es organes, tu m/e fais mourir de dix mille morts tandis que j/e souris, tu arraches m/on estomac, tu déchires m/es intestins, tu fais aller ta plus parfaite fureur dans m/on corps, j/e crie mais non pas de peine[63].

La rencontre entre le "j/e" et le "tu" wittiguiens n'est pas violente en soi : elle le devient à cause de l'utilisation d'un lexique corporel qui indique en détail les parties du corps de l'amante qui participent au geste amoureux. Pourtant, les protagonistes ne semblent jamais souffrir à cause de la douleur provoquée par l'autre. En revanche, si elles éprouvent de la douleur physique ce n'est qu'à cause de l'absence de l'autre :

> Il n'y a pas trace de toi. Ton visage ton corps ta silhouette sont perdus. Il y a un vide à la place de toi. Il y a dans m/on corps une pression au niveau du ventre au niveau du thorax. Il y a un poids dans m/a poitrine. Il y a des phénomènes à l'origine d'une douleur intense[64].

En détachant la douleur du geste violent, Wittig dépasse la représentation traditionnelle de la cruauté passionnelle de la rencontre amoureuse. L'absence

---

[62] *Ibid.*, p. 27-28.

[63] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit.*, p. 108.

[64] *Ibid.*, p. 31.

paradoxale de la douleur pendant des scènes très sanglantes provoque un effet d'éloignement : la lectrice et le lecteur ont du mal à s'identifier, l'enchaînement logique des événements étant encore une fois subverti par la narration. Les corps des protagonistes wittiguiennes ne semblent pas réagir à la violence et, en revanche, le désir et le sentiment amoureux provoquent des réactions bien corporelles. Effectivement, tout au long du texte, on trouve souvent l'association entre le sentiment de l'amour et la douleur, où le lexique normalement lié à la passion amoureuse se mêle à celui de la torture, de la violence et du malheur : « Tu m/e tourmentes d'un lent amour[65]. » En revanche, les actions les plus sanglantes ne semblent pas provoquer de douleur physique auprès des amantes qui, au contraire, éprouvent du plaisir, rient et jouissent : « j/e crie mais non pas de peine[66]. » La violence ne réside alors que dans l'utilisation d'un vocabulaire qui est brutal puisqu'il est extrêmement réel et il maintient un lien étroit avec la corporéité : celle ou celui qui lit est donc dérangé le plus par les images récurrentes du corps et des organes internes, plutôt que par une violence agie.

Donc, Monique Wittig ne se limite pas à la banale association d'Eros et Thanatos ou à la transposition de la violence de la passion hétérosexuelle dans une histoire lesbienne, mais, comme le remarque Bourque, elle ouvre un nouvel espace à la dimension corporelle dans la représentation de la rencontre amoureuse, en créant un imaginaire inédit qui n'évoque aucune image érotique ou pornographique traditionnelle :

> Mais si cette mise en scène complexe du discours amoureux tranche radicalement avec ses représentations habituelles, elle tranche également avec les rares représentations des amours lesbiens en ce qu'elle abolit leur caractère spécifiquement sulfureux ou, au contraire, sentimental. En fait, *Le Corps lesbien* trouble et choque parce que ses descriptions anatomiques et scientifiques du corps amoureux ne cadrent avec aucun discours érotique. Ce choix opère la difficile, la rigoureuse, l'amoureuse redécouverte du corps matériel sous l'amas de ses représentations pornographiques ou sentimentales, qui le morcellent ou le gomment[67].

---

[65] *Idem*.

[66] *Ibid.*, p. 108.

[67] Dominique BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogique chez Monique Wittig »,

En s'appropriant les topos littéraires hétérosexuels de l'amour violent et de la passion mortelle, Wittig s'efforce donc de renverser le point de vue, de déconstruire la notion de la passion et le concept de la mort, tout en mettant au premier plan la matérialité des rapports humains et des corps.

Pourtant, cachée entre les lignes, il y a sans aucun doute aussi une dénonciation de l'absence de cet imaginaire lesbien – au sens wittiguien du mot. La présence et, quelquefois, l'absence de Sapho en sont un exemple évident : tout au long du *Corps lesbien*, la poétesse grecque est invoquée à plusieurs reprises et elle fait son apparition dans la plupart des textes de Wittig, jusqu'au *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, où son nom est suivi par un espace blanc très éloquent. Néanmoins, l'absence de Sapho n'est qu'illusoire car elle est une référence tellement importante pour l'autrice qu'on pourrait affirmer qu'elle est présente même quand elle ne l'est pas : le style fragmentaire, qui caractérise l'œuvre wittiguienne toute entière, renvoie aux morceaux des écrits saphiques qui ont survécu jusqu'à nos jours et l'évocation constante de la couleur et de la fleur violette constituent un clair hommage à la poétesse. La présence même d'une corporalité dérangeante, aux limites entre la vie et la mort, constitue un lien entre la poésie saphique et la prose wittiguienne. Effectivement, les ressemblances entre les fragments de la poétesse grecque et *Le Corps lesbien* de Wittig sont nombreuses :

> Je frissonne toute, et ma langue est brisée :/ Subtile, une flamme a traversé ma chair,/ Et ma sueur coule ainsi que la rosée/ Apre de la mer ;// Un bourdonnement remplit de bruits d'orages/ Mes oreilles, car je sombre sous l'effort,/ Plus pâle que l'herbe, et je vois ton visage/ À travers la mort[68].

La corporalité, les sécrétions et les activités vitales font partie de la poésie

---

dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 142.

[68] SAPHO, « Ode à une femme aimée », dans *Sapho*, traduction par Renée Vivien, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010, p. 13-14. Bien qu'on ne puisse pas savoir avec certitude quelle traduction Wittig avait lue, on peut supposer qu'elle connaissait celle publiée par Renée Vivien, la célèbre poétesse lesbienne anglo-française et on utilisera donc son texte. La traduction de Vivien est parue pour la première fois en France en 1903.

saphique aussi, même si avec une vigueur inferieure par rapport à la poétique wittiguienne. L'allusion constante à Sapho peut être interprétée en tant qu'un procédé littéraire qui permet à l'autrice de construire un nouvel imaginaire érotique et relationnel, justement puisqu'il se construit sur un intertexte mineur, c'est-à-dire sur l'œuvre d'une écrivaine très célèbre mais qui ne peut pas entrer dans le canon littéraire, puisqu'elle échappe aux catégories patriarcales de la littérature et de la société.

De même, le recours au mythe se configure, d'une part, en tant qu'intertexte très présent dans l'œuvre wittiguienne entière et, d'autre part, en tant que fondement à subvertir afin de créer des nouveaux héros lesbiens. On sait que les amours mythologiques sont souvent très violentes et Wittig ne l'ignore pas :

> For what is total ecstasy between two lovers but an exquisite death ? A violent act (here in words) that can only be redeemed by an immediate resuscitation. For the great lovers of heterosexual culture (Don Juan, Othello, even Orpheus, the sweet one) are the first a raper, the second, a murderer, and the third is brainless. Now on the contrary, when the lovers of *The Lesbian Body* kill, they resuscitate[69].

La violence est donc resignifiée par un sujet lesbien qui est capable de ressusciter et de donner à la fois la vie et la mort. Dans *Le Corps lesbien*, contrairement à ce qui se passe dans les mythes traditionnels, non seulement les protagonistes de l'histoire d'amour sont féminines, mais elles sont aussi interchangeables : comme le remarque Wittig, « This "I" and this "you" are interchangeable. There is no hierarchy from "I" to "you" which is its same. Also the "I" and the "you" are multiple. One could consider that in each fragment they are different protagonists[70]. » Il n'y a donc aucun dominé ni dominant dans cette rencontre qui est violente mais ne provoque ni douleur ni véritable mort.

Pour conclure, il faut souligner pourtant que le lien entre Eros et Thanatos n'est pas nié par Wittig. En revanche, elle en sonde toutes les possibilités, en le transformant en un processus de renaissance qui symbolise la prise de conscience

---

[69] M. WITTIG, « Some Remarks on *The Lesbian Body* », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 47.

[70] *Idem*.

d'un nouveau sujet libéré qui se réapproprie son corps et qui entre en relation avec l'Autre sans censure. La violence wittiguienne émerge donc en tant que caractéristique intrinsèque de la vie humaine et, au lieu d'être supprimée et atténuée, elle s'impose et se métamorphose : finalement, la violence, dépourvue de ses connotations traditionnelles, devient presque le contraire de ce qu'elle est pour nous, c'est-à-dire qu'elle s'impose comme la façon la plus puissante de donner la vie.

5.2.2 La guerre comme synonyme de transformation

Dans l'œuvre de Monique Wittig la violence émerge donc surtout à travers le choix d'utiliser un vocabulaire anatomique extrêmement concret et détaillé. Cependant, si la dimension corporelle joue un rôle fondamental dans tout texte de l'autrice, ce n'est que dans *Le Corps lesbien* que ce type de violence langagière est le plus remarquable. Au fil des pages des ouvrages de l'écrivaine, on peut retrouver aussi un autre lexique violent, cette fois-ci lié à l'imaginaire de la guerre. On a déjà eu l'occasion de rappeler que, pendant sa jeunesse, Monique Wittig a vécu personnellement la deuxième guerre mondiale. Dans le petit livre que sa sœur Gille Wittig lui consacre, on découvre qu'elle est obligée de quitter sa maison avec sa famille et de s'installer à Rodez, afin de rejoindre son père qui, soldat démobilisé, avait trouvé un travail là-bas. En cours de route, les petites sœurs craignent l'explosion d'une des mines qui sont partout répandues. Dans l'après-guerre, un grand nombre d'écrivains qui, comme Wittig, avaient vécu la guerre, se confrontent avec l'impossibilité de raconter ce qu'ils ont éprouvé et vu[71]. Pour sa part, Monique Wittig choisit d'inscrire la thématique de la guerre dans ses textes, en subvertissant encore une fois l'imaginaire occidental traditionnel qui y est lié. Un lexique belliqueux s'enchevêtre à des images de guérilla, tout en faisant émerger une nouvelle conception de guerre.

[71] Voir, à ce propos, l'intéressante remarque de Mireille Calle-Gruber qui explicite dans quelle mesure, pendant le XX^{ème} siècle, l'écriture se trouve à se confronter avec l'impossibilité de raconter l'atrocité de l'holocauste. (M. CALLE-GRUBER, *Histoire de la littérature française du XX^{e} siècle*, *op. cit*., p. 16-17.)

La seule véritable allusion au conflit mondial historique se trouve dans le premier roman de l'autrice. Effectivement, dans *L'Opoponax*, en explorant les territoires qui les entourent, les jeunes protagonistes découvrent les signes laissés par une bombe : « On trouve un trou de bombe plein d'eau. Ça fait comme une petite mare[72]. » Incapables d'être réellement violents à cause de leur jeunesse et de leur innocence, dans leurs jeux, les enfants incluent la guerre et les armes dont elles et ils connaissent l'existence à cause des événements qui ont récemment bouleversé leur pays. Tout au long du roman, elles et ils jouent à se battre à plusieurs reprises :

> C'est comme ça qu'on commence la guerre. Chacun a le choix des armes. Les deux armées ennemies se rencontrent dans la plaine. C'est là qu'il faut en finir. On est coincé d'un côté par la rivière de l'autre par la forêt. Il faut donc se battre. Vincent Parme a une armée peu nombreuse mais bien entraînée dont les couleurs sont le rouge. Denise Parme a une armée qui crie qu'elle veut être le vainqueur[73].

Pourtant, des réminiscences des notions scolaires apprises depuis peu influencent de façon évidente le jeu des protagonistes, les guerres étant l'un des sujets les plus abordés dans l'étude de l'histoire et de la littérature à l'école :

> Ma mère de l'enfant Jésus dit qu'il y a eu un pays dans le sud, elle dit que le roi de France est venu à cheval avec une puissante armée pour détruire ce pays, elle dit qu'il a appelé ça croisade, elle dit que depuis ce temps-là il n'y a pas eu une civilisation qui puisse se comparer à celle de ce pays. On note sur le cahier, guerre des Albigeois[74].

L'ironie avec laquelle Wittig fait répéter aux élèves les mots prononcés par l'enseignante, met en évidence la naïveté des enfants, en privant le fait historique de sa gravité et de son importance. Pour les jeunes protagonistes, la guerre n'est donc qu'un concept imposé de l'extérieur, par le discours dominant de l'école et des adultes. Comme leur âge le requiert, les élèves ne prennent pas la guerre au sérieux et la transforment en jeu.

---

[72] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 69.

[73] *Ibid.*, p. 119.

[74] *Ibid.*, p. 155.

La thématique du conflit armé garde néanmoins un caractère dérangeant au fil des pages de *L'Opoponax*, en émergeant parfois à travers des allusions aux personnages belliqueux de sexe féminin, comme Guibourc ou Ermengart[75], la femme de Charlemagne. On l'a déjà dit, ces guerrières deviennent des symboles de la prise de conscience de son identité de la part de Catherine qui semble choisir de ne se souvenir que d'elles, en les préférant à l'énorme quantité de héros et personnages de l'histoire et de la littérature qu'elle étudie à l'école. Vers la fin du roman, incarnation d'une de ces femmes belliqueuses, la sœur de Catherine Legrand fait son apparition déguisée en Artémis, déesse de la chasse et du tir à l'arc, pendant un spectacle de ballet. À la vue de sa sœur, l'esprit de la jeune protagoniste fabrique des images de guérilla :

> On s'attend à ce qu'elle pousse un hurlement en sautant sur ses pieds en donnant un violent coup des jambes des épaules du cou pour projeter le corps en avant, en se précipitant vers un lieu qu'on ne voit pas, en laissant les cheveux, libres sur les épaules, lui frapper les joues dans sa course[76].

Dans l'esprit de Catherine, désormais grandie, naît en germe un nouvel imaginaire qui s'est nourri de ses préférences d'étude à l'école. Elle est maintenant en mesure d'imaginer une femme guerrière et libre, qui fait de la force et de la violence ses armes, en échappant aux catégories figées par la société, même si son imagination est tôt déçue par la réalité. Symboliquement, sa sœur se meut effectivement en parfaite syntonie avec la musique, pour enfin s'immobiliser :

> Mais Véronique Legrand ne crie pas elle obéit aux différentes mesures de la musique. De la droite d'où elle revient, elle s'arrête pieds joints, radie dans un saut au centre de la scène où les filles qui l'entourent de baissent tandis qu'elle, immobile,

---

[75] Fille de Didier de Lombardie, rois des Lombards, elle était la première épouse de Charlemagne. Curieusement, elle est normalement connue sous le nom de Désirée et le nom Ermengart ne fait son apparition que très tard, dans la tragédie *Adelchi* d'Alessandro Manzoni (Milano, Mondadori, 1988, première éd. 1822.) Cette œuvre italienne a été traduite en français par Claude Fauriel, en 1823. (Voir, Alceste BISI, *L'Italie et le romantisme français*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1955, p. 118.)

[76] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 210.

les regarde faire[77].

Vers la fin du texte, la jeune fille expérimentera de façon différente et personnelle la violence, justement en luttant contre son aimée Valerie. Cette fois-ci, se battre n'est plus seulement un jeu, mais il devient aussi un moyen maladroit d'entrer en contact avec le corps de l'autre :

> Valerie Borge et Catherine Legrand se mettent à se battre. On les voit rouler dans la poussière l'une sur l'autre, se tirailler se pousser se frapper essayer de se dégager. Valerie Borge et Catherine Legrand sont corps à corps[78].

La rencontre physique entre les deux jeunes filles est évidemment interrompue par l'enseignante qui accourt rapidement afin de rappeler aux camarades les bonnes manières : « Valerie Borge et Catherine Legrand, voulez-vous vous mettre debout[79]. » En réalité, on a déjà eu l'occasion de remarquer que le premier véritable contact physique entre les deux n'a lieu que quand Valerie décide de montrer à Catherine ses écrits : les jeunes filles peuvent cette fois-ci explorer le corps de l'autre en toute tranquillité, sans utiliser l'expédient de la lutte et sans être dérangées par l'enseignante et les autres élèves, qui sont absorbés par la vision d'un film. Ce qu'il faut pourtant souligner c'est que dans ce film, qui reste l'arrière-plan de la rencontre de deux filles, il se passe une scène de guerre très violente :

> On voit que les deux garçons ont des canons de fusils braqués sur la poitrine, on voit qu'ils tombent parce que sans doute les porteurs de fusils ont tiré quoiqu'on n'ait pas entendu la détonation. Le sous-titre indique qu'ils se sont abattus en criant, vive le Christ roi[80].

La violence et l'image de la guerre sont donc la toile de fond du rapprochement des deux camarades : un imaginaire violent est ainsi symboliquement présent lors de ce qu'on peut considérer le début de leur possible histoire d'amour.

L'évocation des armes et de la thématique belliqueuse atteint son comble

[77] *Ibid.*, p. 210-211.

[78] *Ibid.*, p. 256.

[79] *Idem*.

[80] *Ibid.*, p. 260.

lorsqu'elle encadre une sorte de solennelle promesse d'amour entre les deux jeunes filles. Catherine, en proie à la jalousie, provoque son aimée en lui disant qu'elle ne l'aime pas et Valerie lui répond avec un drôle de geste :

> On dit que Catherine Legrand dit à Valerie Borge, tu ne m'aimes pas. On dit que Valerie Borge tourne la tête, qu'elle reste un moment penchée contre les feuilles de l'aucuba, que quand elle regarde Catherine Legrand on voit qu'elle est en train de pleureur, qu'alors on se met debout, on dit à Valerie Borge viens, on va dans le jardin sous la pluie […]. On dit que Valerie Borge met dans la main de Catherine Legrand trois balles de carabine cinq cinq en lui disant de les garder[81].

Ce cadeau bizarre évoque de quelque façon un rituel qui annonce la deuxième œuvre de Wittig, *Les Guérillères*, en établissant encore une fois un lien entre les textes de l'autrice. Dans l'avenir, Catherine et Valerie, nouvelles guerillères et amantes, se serviront peut-être de ces balles dans leur lutte pour la libérté.

Les Guérillères est en effet l'ouvrage le plus chargé d'imaginaire belliqueux, au point que Crowder le définit « un manuel de guerre[82]. » Effectivement, ici, il est concrètement question d'une guerre qui se passe entre « elles » et « ils », mais plus abstraitement, on peut lire entre les lignes les allusions à des conflits quotidiens et presque invisibles que toute femme doit entamer afin de se libérer des contraintes du régime hétérosexiste. Crowder poursuit son analyse en définissant cette guerre une « défense légitime » :

> La violence brutale psychologique et physique que les hommes ont dû employer pour vaincre nos ancêtres et maintenir leur pouvoir est une indication de la menace que ces résistances faisaient et font encore peser à la domination masculine. Les guérillères tournent cette violence contre les hommes dans une défense légitime et elles tirent une joie féroce de leurs activités guerrières[83].

Pourtant, on a déjà remarqué que Mireille Calle-Gruber fait émerger une autre nuance importante de cette question, en se focalisant sur la revendication littéraire

---

[81] *Ibid.*, p. 266-267.

[82] Diane GRIFFIN CROWDER, « Une armée d'amantes : l'image de l'Amazone dans l'œuvre de Monique Wittig », *Vlasta*, art. cité, p. 81.

[83] *Ibid.*, p. 80-81.

qui caractérise la poétique wittiguienne : chez l'autrice, il s'agit d'un « combat » *de la* et *pour la* littérature[84]. En effet, les guérillères sont d'abord des combattantes du langage : le pronom « elles » qui joue le rôle de protagoniste impose un nouveau point de vue. Il s'agit d'un point de vue qui dérange la lectrice et le lecteur, en les poussant à réfléchir sur l'injustice qui est à la base de l'universalité du masculin dans la langue et dans la littérature. La guerre menée par « elles » se configure alors en tant qu'une violente conquête d'un dialogue entre ce nouveau point de vue et le discours dominant. Pourtant, comme le remarque Dominique Bourque, la révolution belliqueuse des guérillères ne se limite pas à ce dialogue :

> Outre la transformation des énoncés doxiques, le dialogisme dans *Les Guérillères* se manifeste également dans le choix des protagonistes de se prendre eux-mêmes comme interlocuteurs – ce faisant, ils positionnent stratégiquement le lecteur à leur place[85].

« Elles » ne cessent pas de se questionner et de mettre en question leur connaissance : la locution « elles disent » qui revient continuellement dans le texte a ainsi un double effet. D'une part, la réitération même de la phrase donne de la légitimité et de l'autorité à ce qu'« elles » disent ; d'autre part, en revanche, cette locution implique une sorte de distance entre ce qui est dit et la vérité, car le point de vue est répété sans cesse, en rappelant continuellement qu'il s'agit en quelque sorte d'une opinion. Les lectrices et les lecteurs sont alors obligés de réfléchir sur ce qu'« elles » disent, avant de le considérer comme vrai, tout en réfléchissant ainsi, plus généralement, sur tout ce qu'elles et ils ont l'habitude de considérer comme vrai, en ne se questionnant pas. Bref, Wittig explicite ce qui n'est normalement pas explicité, et donc jamais mis en question : c'est-à-dire, « ils disent. »

---

[84] M. CALLE-GRUBER, « Cheval de bataille, Cheval de Troie. Les Amazones-Guérillères de Monique Wittig », dans A. FRANTZ, S.-A. CREVIER GOULET, M. CALLE-GRUBER (dir.), *Fictions des genres*, *op. cit.*, p. 40.

[85] Dominique BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogue chez Monique Wittig », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 122.

C'est pour cette raison qu'on peut affirmer que la lectrice et le lecteur se trouvent à la place des guérillères elles-mêmes : elle et ils doivent mettre tout en question, en entamant une guerre contre ce qui est traditionnellement imposé comme vrai. Ce faisant, Wittig ne subvertit pas seulement la place occupée par celle ou celui qui lit, mais aussi les rôles des vainqueurs et des vaincus. Effectivement, le combat dont il est question dans *Les Guérillères* renverse l'imaginaire belliqueux traditionnel, les plus faibles, normalement vaincues, étant celles qui gagnent. Toujours comme le souligne Bourque, ce renversement est évident dès le titre de l'œuvre : « Le néologisme "guérillères" conteste en effet les termes binaires guerriers/guerrières, historiquement synonymes de "vainqueurs" et "vaincues", et en appelle à une nouvelle grammaire qui serait véritablement neutre[86]. »

Cependant, il faut aussi remarquer le caractère indispensable du conflit armé dans l'œuvre wittiguienne : la guerre représente un moment nécessaire afin de se libérer, de découvrir son identité et de subvertir le régime contraignant dans lequel on vit. En ce sens, dans la poétique de Wittig, la guerre – comme la violence – est synonyme de métamorphose, de changement et de transformation. Un tel message est présent, plus ou moins indirectement, dans tout texte de l'autrice. Par exemple, dans *Voyage sans fin*, en se mesurant avec une Quichotte très têtue, Panza ne peut pas comprendre les raisons qui poussent son amie à lutter contre les célèbres moulins à vent :

> PANZA : Il faut que tu aies toi-même des moulins à vent dans la tête, ma pauvre Quichotte, pour en attaquer de vrais et visibles.
>
> QUICHOTTE : Tais-toi, amie Panza. Ce qui touche à la guerre est sujet à brutal changement, plus qu'autre chose au monde[87].

Quichotte est la guérillère par excellence : elle est prête à combattre contre n'importe qui afin de libérer soi-même et les autres de l'enfer hétérosexiste dans lequel on vit, elle ne craigne pas les guerres auxquelles elle devra faire face et elle

[86] *Ibid.*, p. 124.

[87] M. WITTIG, *Voyage sans fin*, *op. cit.*, p. 20.

n'arrête pas d'imaginer un nouveau monde et une nouvelle littérature dont elle-même devient l'autrice. À partir de Catherine jusqu'à Quichotte, en passant par les guérillères et les amantes du *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, les sujets lesbiens de Wittig sont réunis par la même conviction profonde qu'on ne peut que s'engager dans une guerre pour opérer un changement dans la réalité.

5.2.3 Penser l'enfer

Cette réalité qu'il faut changer en luttant est souvent décrite par Wittig comme un véritable enfer. L'écrivaine ne cèle pas une telle métaphore, mais au contraire elle l'explicite, évidemment surtout dans sa réécriture de la *Divine Comédie* de Dante. Dans *Virgile, non*, l'enfer est représenté comme notre réalité quotidienne, dont l'autrice décrit la banalité cruelle et l'indifférence brutale : les âmes damnées se trouvent dans une laverie automatique ou à la gare centrale, c'est-à-dire dans des lieux qui, comme le remarque Simonetta Spinelli, deviennent les symboles des relations humaines violentes et légitimées par le régime hétérosexiste[88]. Les habitants de l'enfer wittiguien n'ont pas l'épaisseur qui caractérise en revanche les personnages qui peuplent les autres œuvres de l'autrice. Effectivement, ces âmes damnées ne sont que des esquisses, des sujets stylisés, ou bien des incarnations de catégories préfixées et de stéréotypes. Ainsi, ces « pauvres créatures » se comportent comme des automates et elles semblent vidées de toute vie :

> Je m'émerveille de voir des automates à ces point réussis et de les entendre mâchonner incessamment des listes d'obligations toutes plus serviles les unes que les autres. Servir, servir, servir, c'est tout ce qui les occupe et leur état somnambulique est à peine interrompu par mes hurlements[89].

Le corps même de ces femmes bouge presque sans qu'elles en soient conscientes,

---

[88] « L'inferno è la banalità feroce del quotidiano rappresentata da una lavanderia a gettoni, un parco, una stazione ferroviaria, luoghi simbolo di una violenta volgarità di rapporti santificata dal codice. » Simonetta SPINELLI, *A volte ritorna. Monique Wittig e l'Italia*, disponible en ligne à l'adresse suivante : https://simonettaspinelli2013.wordpress.com/2013/12/02/a-volte-ritorna-monique-wittig-e-litalia/ [visité le 29 décembre 2016, à 08h03.]

[89] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 36.

en produisant des mouvements et des bruits inquiétants. Il semble que leur condition même et le fait d'être condamnées à répéter incessamment les règles et les contraintes à suivre influencent leur corporalité au point que leur corps ne leur appartient plus : « Derechef leur pénible marmonnement reprend. Il leur fait branler la tête et sucer leurs gencives dans un bruit hideux[90]. » À ces âmes damnées s'oppose une catégorie de sujets aussi simplifiés : il s'agit des maîtres cruels, dénommés « ennemis » tout au long du récit. Wittig n'utilise jamais les termes "femmes" ou "hommes", en se limitant au contraire à indiquer toujours les victimes au moyen de mots qui sont féminins dans la langue française – « créatures », « âmes », « victimes » –, et les autres personnages avec des substantifs masculins – « ennemi », « quidam », « amateur. » L'enfer ainsi peuplé par Wittig se caractérise par une violence dérangeante, cette fois-ci agie et cause de douleur pour celles qui la subissent :

> Elles ne bougent pas d'un pouce et ne montrent aucune intention de lâcher le terrain. Ce qui fait que quand il passe sa laisse autour du cou de l'une d'entre elles en tirant de toutes ses forces, personne ne réagit, sauf la pauvre victime qui hurle comme un cochon qu'on saigne. Il est trop tard pour riposter, le quidam sort son revolver et protège son recul, tandis qu'il tire de l'autre bras sur la laisse. La victime ne se laisse pas faire et se débat de toutes ses forces qui sont grandes. Cependant, après deux ou trois évanouissements, suffoquant, la langue sortie, les yeux exorbités, elle renonce à lutter[91].

L'idée wittiguienne selon laquelle la réalité politique et sociale où l'on vit peut modifier notre corporéité même est ici racontée de façon littérale : l'allégorie dantesque laisse sa place à une puissante dénonciation féministe. Effectivement, comme le remarque Anne Garréta, dans *Virgile, non* l'enfer et la réalité se mêlent au point qu'il n'y a plus de transcendance : « Tout a lieu au même endroit : c'est le milieu du monde, le monde est le seul milieu dans lequel nous pouvons agir et parler[92]. » Pourtant, Garréta poursuit son argumentation en soulignant qu'il n'y a

[90] *Idem*.

[91] *Ibid.*, p. 27.

[92] Anne Françoise GARRÉTA, « Wittig, la langue-le-politique », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 30.

pas de fixité non plus : la protagoniste « Wittig » n'arrête jamais de croire qu'il est possible de libérer les âmes damnées et les habitantes du Limbe le démontrent. Dans ce lieu de passage, la protagoniste rencontre les « transfuges », les « runaways » et les « marronnes[93] » qui ont quitté avec succès l'enfer, mais qui sont maintenant obligées de vivre comme des bandites, dans l'attente d'atteindre le Paradis. Peut-être est-il superflu de remarquer que, si l'Enfer est habité par les femmes qui n'ont pas abandonné le régime hétérosexiste, le Limbe est au contraire le lieu où demeurent les lesbiennes. Wittig joue donc avec la naïveté et la banalité de certaines images infernales, en n'hésitant pas à utiliser des métaphores extrêmement simples ou terriblement cruelles, car il s'agit encore une fois de faire émerger la condition réelle – et pourtant trop longtemps méconnue – des femmes dans le système patriarcal, au moyen de la fiction et du langage. Dans *Virgile, non*, l'enfer n'est donc qu'un prétexte pour rendre obsolète les catégories et il se révèle un décor adéquat afin de transformer l'œuvre littéraire dans une machine de guerre prête à gêner la lectrice et le lecteur, tout en permettant à l'écrivaine de s'approprier un texte canonique, en le subvertissant et dans la forme et dans le contenu.

L'atmosphère infernale revient souvent dans les autres textes wittiguiens, même si de façon différente. Par exemple, au tout début du *Corps lesbien* on est soudainement conduit dans un enfer qui semble être la toile de fond de l'œuvre entière : « Dans cette géhenne dorée adorée noire fais tes adieux m/a très belle[94]. » Wittig utilise le terme « géhenne » à plusieurs reprises tout au long de la narration. Le choix de ce mot est très significatif : à l'origine, Géhenne était le nom avec lequel on indiquait la Vallée de Hinnom, située près de Jérusalem. Dans ce lieu, la population juive sacrifiait les fils aînés, en les condamnant au bûcher, en hommage au dieu Moloch. C'est pour cette raison que, par la suite, ce terme est devenu synonyme d'enfer ou bien de torture et souffrance[95]. Dans la *Bible*, le mot « géhenne » revient plusieurs fois et il est normalement traduit par le terme plus

[93] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 86.

[94] *Id.*, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 7.

[95] Voir la définition du mot "géhenne" dans *Le Trésor de la Langue française informatisé* (http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=919186515;)

commun d'« enfer. » En utilisant le mot « géhenne », d'une part, Monique Wittig souligne l'hypotexte biblique qui caractérise l'œuvre entière et, d'autre part, elle se détache paradoxalement de cet hypotexte même, en faisant allusion non seulement au judaïsme, mais aussi à d'autres pensées religieuses, comme l'Islam et le mouvement des Témoins de Jéhovah. Dans *Le Corps lesbien*, le terme « enfer » ne fait son apparition qu'une seule fois, dans un passage qui contient une réécriture du mythe d'Orphée et Eurydice[96]. Au contraire, la géhenne est évoquée trois fois[97] et elle se configure comme un lieu obscur, mais en même temps de grand plaisir : « J/e me souviens du doux contact des seins et des ventres des allées et venues lentes sinueuses de la tiédeur des peaux de la délicatesse des touchers dans la géhenne où tu m//as condamnée[98]. » De plus, la géhenne wittiguienne se caractérise aussi par la couleur noire qui, à son tour revient à plusieurs reprises au fil des pages, en construisant une véritable atmosphère infernale qui se répand dans l'œuvre toute entière. Il s'agit d'un lieu labyrinthique[99], où l'on se perd « le long des galeries des sous-sols minés des cryptes des caves des catacombes[100] » et où le noir de la mer et le noir de la nuit ne se différencient pas[101]. Dans *Le Corps lesbien*, tout en gardant son aspect traditionnellement macabre et inquiétant, le lieu infernal n'est donc plus peuplé par des âmes damnées et souffrantes, mais au contraire il est le pays glorieux où les amantes habitent et jouissent.

Pour conclure, l'image de l'enfer constitue un véritable fil rouge à l'intérieur de l'œuvre wittiguienne. L'autrice expérimente des nuances différentes de ce lieu, en exploitant les potentialités subversives qu'il lui donne. De simple métaphore de l'esclavage féminin dans la société hétérosexiste, l'enfer devient une cage qu'on peut néanmoins quitter en échappant, ou bien aussi une île heureuse où jouir enfin en complète liberté. Encore une fois, Monique Wittig opère ce qu'elle définirait

---

[96] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 11.

[97] *Ibid.*, p. 7, p. 115 et p. 133.

[98] *Ibid.*, p. 115.

[99] *Ibid.*, p. 83.

[100] *Ibid.*, p. 12.

[101] *Ibid.*, p. 140.

comme une « brutification » des mots et des concepts, en réhabilitant paradoxalement l'enfer même qui pourtant garde des connotations ambivalentes, tout comme les notions de violence et d'identité. En tout cas, l'atmosphère infernale caractérise souvent la narration wittiguienne et, de quelque façon que ce soit, elle contribue à la construction du sujet lesbien lui-même. Il faut sans doute maintenant se focaliser sur ce sujet afin de mieux saisir la véritable signification que Monique Wittig attribue au lesbianisme et comprendre par conséquent ce qu'il est réellement.

Passage e. Brève histoire du personnage lesbien

Bien que le sujet lesbien wittiguien dépasse les catégories traditionnelles d'hétérosexualité et d'homosexualité, les protagonistes créées par l'autrice s'inscrivent dans un contexte littéraire qui a vu – même si très rarement – la lesbienne, c'est-à-dire la femme qui aime une autre femme, jouer le rôle de personnage. De plus, Wittig a été sans doute influencée par les aventures saphiques écrites dans le passé et elle a su donner une place dans ses œuvres à ce qu'on pourrait définir une véritable histoire du personnage lesbien, en subvertissant encore une fois tout imaginaire préfixé.

Il faut au préalable souligner que la lesbienne est tout d'abord un personnage social avant d'être un personnage littéraire. Elle entre dans l'imaginaire populaire occidental en tant que symbole de femme libre et hors des schémas, mais en tout cas elle reste un objet du désir masculin : cela est très évident dans la pornographie *mainstream*, où l'on pourrait affirmer que la lesbienne ne joue qu'un rôle doublement fictif, car finalement elle n'est qu'une femme hétérosexuelle qui cherche à exciter l'homme. Stéphanie Arc écrit à ce propos : « Mais c'est surtout de sexualité qu'il est question, lorsque les hommes évoquent les lesbiennes. Les amours féminines sont quasi systématiquement érotisées, c'est-à-dire mises en scène pour exciter le désir… masculin[1]. » La chercheuse souligne en effet la disparité entre les deux sexes dans la production et la consommation de la pornographie. Surtout au siècle dernier, il s'agissait effectivement des marchandises presque exclusivement masculines : produites par les hommes et consommées par les hommes. Pendant les dernières décennies, une nouvelle production pornographique, connue sous le nom de *post-porn*, a pourtant vu les femmes jouer aussi le rôle de metteuses en scène, en favorisant un tournant révolutionnaire dans le genre pornographique. C'est grâce à cela que, à l'époque actuelle, l'érotisme lesbien a connu des implications et des interprétations nouvelles[2].

Cependant, le personnage lesbien social garde aujourd'hui même son caractère

[1] S. ARC, *Les Lesbiennes*, *op. cit*., p. 36.

[2] Voir, à ce propos, Rachele BORGHI, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 3, 2013, p. 29-41.

symbolique : comme le remarque Beatriz Suárez Briones[3], au XX^{ème} siècle, la femme qui aime une autre femme représente encore le sujet enfin délivré de toute contrainte sociale. Pourtant, ce n'est souvent que par son inclination à "se comporter comme un homme", à utiliser des vêtements considérés masculins ou à se consacrer à un sport ou à une profession traditionnellement masculine qu'une femme est populairement définie lesbienne, peu importe sa véritable orientation sexuelle. Le mot "lesbienne" est devenu ainsi presque une insulte, utilisé pour mettre en évidence et ridiculiser certains aspects de la féminité qui ne satisfont pas les paramètres hétérosexuels socialement acceptés. Ce mot caractériserait donc tout sujet féminin qui ne joue pas assez son rôle de femme. Dans l'imaginaire populaire, le sincère désir érotique ou la passion amoureuse qu'une femme pourrait éprouver à l'égard d'une autre femme n'a toujours pas de véritable importance et devient secondaire : ce qui dérange réellement n'est que le désordre social qu'une femme peut provoquer, en ne se comportant pas comme l'on s'attendrait d'elle. Tout se passe comme si la mise en question des contraintes préfixées et imposées par la société aux individus féminins compromettait aussi non seulement l'ordre binaire qui règle si parfaitement les interactions entre hommes et femmes, mais aussi l'identité des individus masculins eux-mêmes.

Dans le langage quotidien, des termes sont alors peu à peu entrés : « camionneuse », « jule », « garçon manqué » sont autant de surnoms qui impliquent une stigmatisation de tout un groupe d'individus qui ne sont pas des véritables femmes, mais plutôt des sortes de "sous-hommes." Une telle idéologie se traduit dans une lesbophobie qui, aujourd'hui comme dans le passé, a des conséquences parfois très violentes. À l'époque où Wittig écrivait ses textes, l'homosexualité féminine était considérée davantage erronée, contre nature et dangereuse pour la société même :

> Although Simone de Beauvoir's recounting of the torture of Djamila Boupacha had raised consciousness about the abuse of women in France during this era, being lesbian in the anti-lesbian milieu of the early 1960s was nonetheless still dangerous :

[3] « Además, la lesbiana masculina fue usada por la cultura popular para denominar a la mujer liberada del siglo XX. » Beatriz SUAREZ BRIONES (dir.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, *op. cit*., p. 25.

> in July, 1960, homosexuality was declared a "social plague" in France […], and until political solidarity within the gay community arose in the late sixties and early seventies, most discussions of homosexuality were either rife with homophobic dysphemism or heterocentric explanations of gayness[4].

Dans un tel contexte social, c'est au sein du mouvement féministe que la lesbienne devient un personnage politique. Effectivement, pendant les années 1960 et 1970, en France, les normes sexuelles traditionnelles commencent à être contestées par les militants féministes, homosexuels et de gauche. Dans ce climat politique, les lesbiennes émergent en tant que sujets doublement opprimés : tout d'abord à cause de leur condition de femmes et aussi à cause de leurs préférences affectives.

À cette époque, les luttes menées par les féministes en faveur de la contraception et de l'avortement semblent pourtant limiter la sphère sexuelle féminine à l'hétérosexualité. Michèle Larrouy raconte que « À partir de 1974-1975, quand les axes prioritaires se restreignent, les lesbiennes vont s'organiser en groupes autonomes, et la fracture est ouverte[5]. » Effectivement, le mouvement féministe, déjà concerné par des questions presque purement hétérosexuelles, ne va pas accorder toute l'importance requise aux revendications lesbiennes. Une lutte intellectuelle âpre éclatera ainsi entre les personnalités les plus influentes du milieu féministe de l'époque. Ce conflit ne devient public que lors de la célèbre diatribe parue dans le numéro 7 de la revue *Questions féministes*, en 1980[6]. Dans le monde féministe francophone, les lesbiennes partagent la même gêne. Comme le remarque Lamoureux :

> Plusieurs lesbiennes avaient de la difficulté à parler du lesbianisme à l'intérieur des collectifs féministes où elles militaient. Selon une narratrice : « C'était très

---

[4] Jamie DAVIS, « Coming out Fighting : The Warrior Girls of Monique Wittig's *L'Opoponax* », *Crisolengua : A Multilingual Electronic Journal*, Universidad de Puerto Rico, 2, 2008, disponible en ligne, à l'adresse suivante : http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/JamieDavis.pdf [visité le 16 janvier 2017, à 15h02.]

[5] Michèle LARROUY, « Féminisme/Lesbianisme : refus d'une visibilité politique », dans N. CHETCUTI et C. MICHARD (éd.), *Lesbianisme et féminisme*, *op. cit*., p. 69.

[6] Voir, à ce propos, F. PICQ, *Libération des femmes*, *op. cit*., p. 367-369.

> difficile parce que les féministes étaient constamment accusées d'être lesbiennes. » Une deuxième informatrice, active dans un autre regroupement, se souvient de son côté du lourd silence qui a régné dans la salle après qu'elle eut déclaré être lesbienne. Ces lesbiennes vivaient donc un premier paradoxe : profondément impliquées dans le mouvement féministe, elles ne pouvaient y faire état de leur propre situation ni y mener des luttes afférentes[7].

Le personnage politique lesbien naît donc dans le contexte de lutte féministe. Paradoxalement, c'est à partir d'une sorte d'invisibilité du lesbianisme dans le milieu féministe, qu'un mouvement lesbien peut faire son apparition, justement en théorisant et en analysant cette invisibilité même. La pensée de Monique Wittig sera sans aucun doute l'une des sources d'une telle théorisation, tout comme les apports théoriques des autres féministes matérialistes qui concevaient l'hétérosexualité en tant que régime politique oppressif. Louise Brossard souligne que le lesbianisme se divisera ensuite en deux courants : le lesbianisme radical et le lesbianisme féministe. La chercheuse remarque que, contrairement aux lesbiennes radicales qui préféreront s'efforcer de fonder un mouvement indépendant, « le courant du lesbianisme féministe insistera sur le fait que le sort des lesbiennes est intimement lié à celui de l'ensemble des femmes et que, par conséquent, les unes et les autres doivent unir leurs luttes[8]. »

Née d'une histoire politique complexe, la lesbienne est donc un sujet individuel qui pourtant reflète une conscience de classe et inscrit souvent ses luttes dans le contexte féministe le plus reconnu. Dans l'imaginaire populaire, elle doit ainsi faire face à une image contradictoire : d'une part, symbole de la femme indépendante qui gagne sa place dans le monde avec arrogance et puissance, à la fois en imitant et menaçant les hommes ; d'autre part, paradoxe de la femme marginalisée et insultée, exclue aussi par les féministes elles-mêmes. Donc, se

---

[7] Andrea HILDEBRAN, « Genèse d'une communauté lesbienne : un récit des années 1970 », dans Irène DEMCZUK et Frank W. REMIGGI (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB, 1998, p. 225-226.

[8] Louise BROSSARD, *Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF, 2005, p. 5.

définir – ou être définie – en tant que lesbienne signifie tout d'abord permettre que sa propre identité soit perçue de façon très matérielle : comme le souligne Louise Tourcotte, le personnage lesbien n'est pas un sujet ontologique, car il est toujours tout d'abord inséré dans l'histoire socio-politique et les rapports matériels entre femmes[9].

Le personnage lesbien littéraire naît pourtant bien avant les luttes féministes dont on vient de parler, mais il s'inscrit dans un imaginaire qui est influencé par l'idée de la lesbienne comme femme libérée ou comme simple objet du désir masculin, en se développant ensuite de façon complexe et parfois contradictoire. Effectivement, comme le démontre magistralement Jennifer Waelti-Walters dans son étude sur les lesbiennes dans le roman français[10], si au XIX^{ème} siècle les femmes qui aiment les femmes n'étaient qu'un produit effrayant de l'imagination masculine, considérées comme des anomalies dangereuses dans le système patriarcal, au XX^{ème} siècle, le lesbianisme devient en revanche le signe d'une faiblesse mentale, en rétablissant, pour ainsi dire, l'ordre social. À travers l'analyse d'un grand nombre de textes français écrits entre 1976 et 1996, Waelti-Walters tire une conclusion tout aussi paradoxale : dans la fiction, la femme qui se lie à une autre femme devient lesbienne par son propre choix rationnel ou bien, si elle est "vraiment" lesbienne, elle constitue une menace pour le monde masculin, en prenant à tous égards la place de l'homme dans le strict régime hétérosexuel. Waelti-Walters écrit :

> The novels in this study suggest that many of these women, obliged to have heterosexual relations for their livelihood, has affection for and/or made love to other women by choice. "True" lesbians, active and butch, where therefore depicted as the rivals of men, and, with the exception of the ideal wife, all other women are shown as potentially attracted by women[11].

Dans le canon littéraire français, le personnage lesbien ne propose donc pas une

---

[9] Voir, Louise TOURCOTTE, « La Pensée matérialiste de Monique Wittig », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 56-57.

[10] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, *op. cit*., p. 3-4.

[11] *Ibid.*, p. 4.

déclinaison alternative de la féminité, ni la création d'un sujet nouveau et plus libre, mais, en revanche, il confirme et collabore avec la construction des préjugés qui construisent le personnage social de la lesbienne.

Traditionnellement, on affirme que la première lesbienne de l'histoire littéraire française fait son apparition dans le célèbre roman *La Religieuse*[12] de Diderot. Pendant le siècle suivant, le personnage lesbien garde le même caractère tragique de la Mère Supérieure de Diderot : entre folie et maladie, mort assurée et souffrance, la femme tombée amoureuse d'une autre femme défie l'ordre patriarcal et religieux, en ne gagnant jamais. Effectivement, elle ne vit pas seulement hors-norme, mais elle semble être obscurément liée à la maladie mentale, à la monstruosité et à l'animalité. Waelti-Walters remarque que Balzac[13] a été le premier à représenter le sujet lesbien en tant que bête bizarre et perverse : « Balzac is the first to create the lesbian as monster : a mysterious, perverse, jealous, vengeful, and powerful female animal who haunts the decadent male imagination until the end of the Belle Epoque[14]. » Ce personnage balzacien deviendra ainsi le modèle pour la création de la plupart des lesbiennes littéraires du siècle suivant. La femme qui aime une autre femme devient un être de plus en plus plus inquiétant et son lien avec la mort se fortifie au point que le sommet du plaisir sexuel lesbien est souvent la métaphore du trépas même[15].

De plus, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, le désir affectif d'une femme à l'égard d'une autre femme est interprété en tant que signe irréfutable d'une névrose[16]. Peu à peu, la lesbienne se transforme de monstre dangereux en malade psychiatrique, à cause aussi des études médicales et psychologiques de Charcot[17],

---

[12] Denis DIDEROT, *La Religieuse*, Paris, Buisson, 1796.

[13] Voir, Honoré DE BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Furne, 1835.

[14] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, *op. cit*., p. 20.

[15] Le lien entre plaisir sexuel lesbien et mort est au centre de textes comme : Jane DE LA VAUDERE, *Les Demi-sexes*, Paris, Ollendorf, 1897, Liane DE POUGY, *L'Idylle Saphique*, Paris, Les Éditions des Femmes, 1987, première éd. 1901 et Charles MONFORT, *Le Journal d'une Saphiste*, Paris, Offenstadt, 1902.

[16] Le personnage lesbien névrotique revient, par exemple, dans : Ernest FEYDEAU, *La Comtesse de Chalis*, Paris, Michel Lévy, 1868 et Catulle MENDES, *Mèphistophéla*, Paris, Dentu, 1890.

[17] Charcot commence à publier ses études en 1882 en France. Ses œuvres les plus célèbres sont

Freud[18], Chevalier[19] et Lombroso[20], qui sondent la relation entre la sexualité féminine et la maladie qui a été connue longtemps sous le nom d'hystérie[21]. Waelti-Walters souligne à ce propos, la prédominance masculine dans le contexte des romans français sur le lesbianisme, en remarquant aussi le rôle que le désir sexuel commence à jouer dans la représentation des lesbiennes, au XX^{ème} siècle :

> Without exception the novels written by men […] between 1890 and 1914 vituperate any sign of female control over body or desire as the immediate and inevitable source of carnal perversity, guilt, remorse, atrophy of the soul, and damnation in life or in death[22].

Privées de tout contrôle sur leur corps, les femmes qui aiment les autres femmes semblent destinées à une mort certaine, mènent une vie hors des règles, tout en étant très malheureuses et presque toujours des cas psychiatriques.

Pourtant, les lecteurs des années 1900 perdent tôt leur intérêt à l'égard de ces malades bizarres et tragiques. Pendant la deuxième moitié du siècle, le destin du personnage lesbien devient ainsi moins funeste. La lesbienne est incarnée souvent par une personnalité plus intéressante et complexe, comme par exemple par une actrice ou une écrivaine. Des fois, la lesbienne survit aussi à la fin du roman. Ni perversion de la prédatrice séduisante, ni maladie psychiatrique, le lesbianisme ne devient petit à petit qu'un vice frivole de la classe bourgeoise ennuyée. Malgré cette évolution, au cours des siècles, la lesbienne littéraire garde néanmoins

---

en réalité les recueils des cours qu'il a donné à l'École de la Salpêtrière, à Paris. Voir, par exemple, Jean-Martin CHARCOT, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Paris, Delahaye, 1875-1887.

[18] Les œuvres de Freud sont traduites en français à partir des années 1930.

[19] Julien Chevalier a été l'un parmi les premiers étudiants français à écrire une thèse sur l'homosexualité, en incluant aussi le lesbianisme. Voir, Julien CHEVALIER, *De l'inversion de l'instinct sexuel au point de vue médico-légal*, Lyon, Imprimerie Nouvelle, 1885.

[20] Le premier texte de Lombroso qui a été traduit en français est le suivant : Cesare LOMBROSO et Guglielmo FERRERO, *La Femme criminelle et la prostituée*, Paris, Alcan, 1986.

[21] Sur l'hystérie, voir l'étude très intéressante de Didi-Huberman : Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpetrière*, Paris, Macula, 1982.

[22] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, *op. cit*., p. 54.

certaines caractéristiques, comme la gêne parfois très douloureuse à l'égard de la vie et de la société, la tendance à des relations amoureuses turbulentes et malheureuses et un corps toujours défini en tant que séduisant et attractif, mais jamais beau, au moins dans le sens hétérosexuel. Effectivement, la corporéité du personnage lesbien du début des années 1900 ne s'éloigne pas beaucoup de celle de la Mère Supérieure de Diderot : si sa beauté est charmante, ce n'est que parce qu'elle trouble, inquiète et dérange[23]. Il faut peut-être souligner que la plupart des romans qui abordent le lesbianisme jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle ont été écrit par des écrivains masculins et que leur point de vue situé a donc sans aucun doute laissé une marque très précise.

Ce n'est que grâce à des autrices comme Rachilde, Marcelle Tinayre et Colette qu'on peut établir une première confrontation entre le lesbianisme littéraire produit par un écrivain et le lesbianisme littéraire construit par une femme[24]. Plus en particulier, la protagoniste créée par Colette, Claudine[25], est tout à fait révolutionnaire : elle ne se sent ni embarrassée ni coupable de sa sexualité ou de ses préférences affectives et son histoire est narrée avec une connaissance du corps féminin et de ses mécanismes de plaisir et jouissance qui l'éloignent des textes précédemment écrit par des écrivains masculins. La représentation de la lesbienne garde néanmoins chez Colette des caractéristiques gênantes : par exemple, Claudine est douée d'une beauté bizarre qui se manifeste dans ses yeux jaunes[26]. En plus, on comprend qu'elle est devenue lesbienne à cause du traumatisme dû à la perte de sa mère, quand elle était petite : on voit ici que le lesbiannisme n'est pas « naturel », qu'il doit trouver une explication dans un trauma, dans un schéma emprunté à la psychanalyse. Malgré ces détails, elle est plus humaine et vraisemblable par rapports aux autres lesbiennes littéraires du

---

[23] Voir par exemple, Jacques DE LACRETELLE, *La Bonifas*, Paris, Gallimard, 1925.

[24] Voir, Rachel MESCH, *The Hysteric's Revenge : French Women writers at the Fin de siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.

[25] Colette écrit cinq romans autour de la figure de Claudine, sous le pseudonyme de son mari Willy : *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902), *Claudine s'en va* (1903) et *La Retraite sentimentale* (1907).

[26] Voir, par exemple, H. DE BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, *op. cit.*

passé. Waelti-Walters remarque cependant que l'exemple de Colette ne sera suivi que bien plus tard :

> Claudine savours sexuality, and in giving her heroine this taste for pleasure Colette remains alone until Clarisse Francillon publishes *La Lettre* in 1958. To find lesbian characters who enjoy their sexuality and are not violently separated from each other, we have to wait until the novels of Jocelyne François, writing in the 1970s[27].

Effectivement, au cours des premières décennies du XX^{ème} siècle, le lesbianisme est représenté comme un choix politique ou bien comme un moment de passage, de découverte ou de révolte que les femmes peuvent expérimenter, mais qui est destiné à se conclure, en faveur d'un retour à la normalité hétérosexuelle[28]. De telles idées sont exprimées aussi par Simone de Beauvoir dans son célèbre *Deuxième sexe* – écrit en 1949 –, qui aura une grande influence sur le mouvement féministe.

Pour qu'un petit changement se produise, il faut donc attendre les années 50, c'est-à-dire le début dans le monde littéraire de Violette Leduc, la première autrice qui écrit ouvertement à propos de son lesbianisme en France[29]. Bien que les textes de Leduc décrivent l'amour entre femmes encore une fois comme un sentiment interdit, erroné et malheureux, l'écrivaine a sans doute le mérite d'avoir interrompu le silence lâche autour du lesbianisme et d'avoir inscrit pour la première fois dans la littérature une corporéité lesbienne bien plus significative que celle présente dans les œuvres de ses prédécesseurs. Comme le souligne encore une fois Waelti-Walters, l'écriture de Violette Leduc marque le début d'une nouvelle époque littéraire :

> Leduc breaks through silences into language even though her images are ones of secrecy. She writes the forbidden moment in all its immediacy. She inscribes the lesbian body into literature, and in doing so she marks and makes the transition

---

[27] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, *op. cit*., p. 73.

[28] Voir, par exemple, Jean BINET-VALNER, *Sur le sable couchées*, Paris, Flammarion, 1928.

[29] Leduc publie son premier roman en 1946 : Violette LEDUC, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946.

> between the literature of the traditional perversion, unrealizable love, and despair, which persisted until 1960, and contemporary writing of lesbian experience and the theorizing of female sexuality (homo and bi), which begins in the works of Monique Wittig and Hélène Cixous, born some thirty years after Leduc[30].

L'écriture de Monique Wittig se rapproche beaucoup des textes de Leduc pour ce qui concerne la présence importante de la corporalité et de la violence, mais aussi pour la fréquence des images végétales et pour les choix linguistiques et littéraires subversifs[31]. Cependant, on peut sans doute affirmer que Wittig est plus radicale par rapport à Violette Leduc et que son écriture est plus politique aussi[32].

Effectivement, les textes wittiguiens s'insèrent dans le contexte littéraire de l'époque, en se détachant de toute représentation du personnage lesbien créée jusqu'à ce moment. L'écrivaine se dissocie aussi des écritures qui lui sont plus proches, comme pourrait l'être celle de Violette Leduc, par exemple. Son personnage lesbien est donc tout à fait révolutionnaire, même s'il garde les traces de la tradition : Wittig est encore une fois en mesure de se réapproprier les « déjà-dits » de notre société, pour finalement les subvertir et les réinterpréter de façon politique, matérialiste et féministe. Le personnage wittiguien est donc un sujet qui emporte avec lui toutes les stigmatisations sociales que les lesbiennes ont vécu réellement, dans la vie quotidienne, dans le milieu politique et dans la littérature.

---

[30] J. WAELTI-WALTERS, *Damned Women*, *op. cit*., p. 137.

[31] Leduc n'est évidemment pas la seule autrice qui influence directement Monique Wittig : par exemple, des ressemblances évidentes lient aussi les œuvres de l'écrivaine à celles d'Hélène Cixous. Notamment, les deux défient le régime hétérosexiste et patriarcal à travers une écriture qui est indissolublement liée au corps. Pourtant non seulement les textes de Cixous sondent le désir de façon plus intime et psychologique par rapport à ceux de Wittig, mais la première est surtout l'une des féministes de la différence sexuelle, une courante qui ne correspond pas du tout au féminisme wittiguien. On l'a vu, Monique Wittig s'oppose à l'idée de la théorisation d'une « écriture féminine » lorsqu'en revanche, Hélène Cixous participe à l'axiomatisation de cette notion. Voir, à ce propos, Audrey LASSERRE, « Hélène Cixous et Monique Wittig : écrire après Beauvoir », *Le Magazine Littéraires*, 566, 2014, p. 81-82.

[32] Pour une analyse comparée des œuvres de Leduc et Wittig, voir Allison PERON, « *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig », *Sens Public. Revue internationale*, mars 2011, disponible en ligne, à l'adresse suivante : http://www.sens-public.org/spip.php?article811 [visité le 26 janvier 2017.]

Il s'agit d'un personnage qui est des fois très violent, belliqueux, cruel, monstrueux et proche du monde animal. Tout en étant presque toujours nommé au féminin, on ne peut pas affirmer avec certitude qu'il s'agit d'une femme. Les personnages féminins qu'on rencontre dans les textes wittiguiens ont une seule chose en commun : elles ont des relations affectives avec des "elles." Pourtant, le personnage de Wittig n'est presque jamais défini par le terme "lesbienne[33]." Dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, l'autrice donne une définition significative de ce mot :

> LESBIENNE
>
> Celle qui vit dans un peuple d'amantes, celle dont l'intérêt est dirigé plus que vers toute autre chose vers ses amantes, celle qui a un désir violent pour ses amantes, celle qui « ne vit pas dans le désert », qui n'est pas « perdue[34].»

La lesbienne n'est donc pas celle qui a une amante, mais celle qui vit avec d'autres lesbiennes, dans une sorte d'étrange communauté. Ailleurs, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, on découvre que ce qui différencie les lesbiennes des autres femmes ce n'est que le fait que ces dernières ont choisi de revendiquer la possibilité que leur corps leur offre d'engendrer et de donner la vie :

> Depuis que les mères ont provoqué l'éclatement de l'harmonie dans le jardin terrestre elles n'ont plus voulu s'appeler des amazones. Elles se sont appelées des femmes pour désigner leur fonction spécifique, celle-qui-engendrent-d'abord-et-avant-tout[35].

La lesbienne wittiguienne est donc l'individu qui ne se définit pas à partir d'une fonction spécifique de son corps et qui s'oppose clairement à la "Femme." Il s'agit d'un individu qui dépasse toute catégorie, qui n'est pas défini ni par son orientation sexuelle, ni par son corps biologique, bref un sujet révolutionnaire et plus libre. Par conséquent, utiliser les outils des études-genres afin d'analyser les

---

[33] À l'exception de la protagoniste de *Virgile, non*.

[34] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 137.

[35] *Ibid.*, p. 86.

textes de l'écrivaine pourrait nous amener à interpréter la figure de la lesbienne wittiguienne comme une véritable alternative au système binaire des genres, ou bien, tout à fait comme un autre genre alternatif. Pourtant, en lisant l'œuvre de Wittig à travers des théories récentes on prend le risque de mal interpréter ou de forcer un regard sur sa pensée. À ce propos, Mireille Calle-Gruber écrit :

> Et l'on s'étonne que celles qui se réclament aujourd'hui de Monique Wittig, prennent l'exact contrepied, valorisent le « Gender » qui devient un concept ou une catégorie, là où la stratégie de Wittig s'efforce d'effacer « le genre. » Ou de le transcender[36].

En effet, en 1979, dans un article intitulé « Paradigmes », Wittig affirmait :

> La dénomination « femme » disparaîtra sans aucun doute de la même manière que disparaîtra la dénomination « homme » avec la fin de l'oppression/exploitation des femmes en tant que classe par les hommes en tant que classe. L'humanité doit se retrouver un autre nom pour elle-même et une autre grammaire qui en finirait avec les genres, l'indice linguistique d'opposition politique[37].

En dépit de cela, on ne peut pas considérer aisément Wittig comme une pionnière des théories philosophiques contemporaines, comme par exemple la théorie *queer*. Il faut donc peut-être accueillir l'invitation de Boof-Vermesse[38] à renverser le point de vue et à lire le *gender* à travers les œuvres wittiguiennes, plutôt que pratiquer la lecture au prisme des genres, pour mieux reconnaître l'importance de ce pouvoir transformateur, théorisé par Wittig, que la langue exerce sur la réalité. En s'efforçant de garder ce point de vue, il faudra maintenant analyser plus en profondeur ce qui caractérise la lesbienne wittiguienne.

---

[36] Mireille CALLE-GRUBER, « Cheval de bataille, Cheval de Troie. Les Amazones-Guérillères de Monique Wittig », dans A. FRANTZ, S.-A. CREVIER GOULET, M. CALLE-GRUBER (dir.), *Fictions des genres*, *op. cit.*, p. 47.

[37] M. WITTIG, « Paradigmes », dans *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 91.

[38] Voir Isabelle BOOF-VERMESSE, « Masquereading : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », dans G. LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, *op. cit.*, p. 185-196.

VI. Faire et défaire le sujet lesbien

Après ce bref aperçu sur la figure de la lesbienne dans la société et dans la littérature, on se focalisera donc maintenant sur le sujet lesbien décrit par Monique Wittig. Ce chapitre portera sur la vulnérabilité intrinsèque dans la corporalité et dans l'identité de la lesbienne wittiguienne : il s'agit d'une précarité qui nait dans le corps, mais qui est aussi resignifiée par l'autrice au point de devenir une véritable puissance. Dans les récits wittiguiens, cette vulnérabilité se manifeste à travers plusieurs éléments et procédés. Par exemple, les sujets lesbiens de Wittig subissent souvent des métamorphoses qui impliquent non seulement leurs corps, mais aussi leur langage et le corps textuel, grâce à l'utilisation particulière des citations et des allusions cachées dans les livres. Corporéité, langue et texte sont ainsi en mouvement continuel et on pourrait affirmer que l'écriture elle-même de l'autrice souhaite opérer en quelque sorte une métamorphose des significations de certains mots – notamment du terme « lesbienne » aussi. Finalement, on consacrera une large réflexion à la monstruosité de ces corps en métamorphose : on verra dans quelle mesure Wittig réhabilite le processus de transformation corporelle, en le décrivant en tant qu'expression de puissance et libération. Pour ce faire, l'écrivaine recourt à un imaginaire érotique qui s'éloigne pourtant de la pornographie traditionnelle et s'efforce d'érotiser le corps le plus abject et le plus anormal – bref, le corps de l'Autre.

La métamorphose et la monstruosité sont des éléments qui évoquent évidemment la mythologie. La dimension du mythe est en effet très présente dans l'œuvre wittiguienne et on essayera donc de saisir les conséquences et les raisons d'une telle présence dans les textes de l'autrice. Cependant, l'étude de l'intertexte mythologique dans l'œuvre wittiguienne mériterait sans aucun doute une analyse plus approfondie, liée aussi plus généralement à la question de l'intertextualité dans les œuvres de l'écrivaine. En revanche, on choisira ici d'aborder cette thématique de façon un peu différente, afin de démontrer que l'écriture même de Wittig est justement mythologique et peut, en quelque sorte, élaborer des mythes contemporains. En particulier, on s'efforcera de comprendre dans quelle mesure

on peut définir l'écriture de Monique Wittig en tant qu'une véritable mythopoétique.

Pour conclure, après un bref excursus sur la végétation dans l'œuvre de l'écrivaine qui nous permettra de lier la dimension mythologique à celle du corps, on analysera deux derniers traits qui caractérisent l'écriture wittiguienne : le plaisir et le rire. Ces deux éléments nous permettront de faire le point sur notre recherche entière et de proposer aussi une clé de lecture finale de la poétique de Monique Wittig.

6.1 Vulnérabilité et puissance

Les sujets lesbiens wittiguiens se révèlent extrêmement complexes car ils condensent à la fois les aspects les plus problématiques qui ont toujours caractérisé la figure de la lesbienne dans la société et dans la littérature, et le germe révolutionnaire d'inspiration féministe et matérialiste qui anime la poétique de l'autrice. Pourtant, cette complexité dépend aussi de la corporéité souvent gênante des personnages et du lien qui s'établit entre cette corporéité et leur identité. Effectivement, le corps, toujours exposé aux regards des autres, met en danger l'identité de celle ou celui qui est observé. En d'autres termes, on court toujours le risque de subir une violence – abstraite ou concrète –, à cause de la vulnérabilité intrinsèque de notre corporalité. Le corps étant le moyen privilégié pour exprimer son identité, nous exhibons incessamment notre personnalité, nos choix et nos préférences, sans en être parfois complètement conscients. Il conviendra peut-être de s'appuyer ici sur l'étude de Judith Butler qui écrit, à ce propos :

> The body implies morality, vulnerability, agency : the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put at risk of becoming the agency and instrument of all these as well. Although we struggle for rights over our bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension[1].

[1] Judith BUTLER, *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, New York, Verso,

Regarder peut donc devenir un geste très violent, de la même manière que celui qui permet la prise de parole : en regardant, tout comme en parlant, on occupe la place du sujet, on impose notre point de vue situé sur une autre personne, en reflétant ainsi sur l'Autre nos préjugés et nos jugements. Cela devient encore plus violent si l'être regardé appartient à une minorité : le regard peut aisément véhiculer l'exclusion, l'oppression ou la soumission, de la même manière que la nomination.

Dans la société actuelle, l'image est le moyen le plus utilisé et apprécié dans la plupart des domaines, mais parfois elle devient un instrument violent qui s'impose sur la vie d'un groupe d'individus. Banalement, il suffira de prendre exemple sur les panneaux publicitaires qu'on peut voir quotidiennement dans l'espace public de la ville ou bien sur les nombreuses publicités qui envahissent les magazines et la télévision : les corps qui y sont représentés déterminent de véritables modèles qui sont à leur tour superposés sur les corps matériels qu'on rencontre communément. Regarder, tout comme parler, n'est donc jamais un geste neutre et il peut avoir des conséquences très graves. Wittig semble en être consciente et elle s'efforce non seulement de donner la parole aux opprimés de la société – comme les enfants et les femmes – mais elle fait aussi émerger matériellement leur point de vue. Ainsi, dans *L'Opoponax*, on a l'impression de voir à la hauteur des enfants mêmes, bref de voir à travers leurs yeux :

> La première fois que Catherine Legrand est venue à l'école, elle a vu de la route la cour de récréation l'herbe les lilas au bord du grillage, c'est du fil de fer lisse qui dessine des losanges, quand il pleut les gouttes d'eau glissent et s'accrochent dans les coins, c'est plus haut qu'elle[2].

La lectrice et le lecteur sont donc obligés de baisser leur point de vue et de regarder le monde et les autres à la même hauteur que les jeunes protagonistes du roman. Changer son point de vue n'est pas une action évidente et peut modifier profondément ce qu'on regarde, en nous rendant à la fois plus vulnérables, car occupant la place de ceux qui ont moins de pouvoir dans la société, mais qui sont

---

2004, p. 26.

[2] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 7.

aussi plus libres, puisqu'enfin délivrés des catégories préfixées, du moins pour la durée de la lecture. Il s'agit de la même sorte de catharsis que Wittig souhaite faire expérimenter à celle ou celui qui lit *Les Guérillères*, en l'obligeant cette fois-ci non pas à baisser son point de vue, mais plutôt à s'immerger dans un drôle de langage, où le féminin joue le rôle d'universel, afin de se libérer parce que : « le langage que tu parles t'empoisonne la glotte la langue le palais les lèvres[3]. » Ailleurs, au début de son recueil *Paris-la-politique*, l'autrice explicite ainsi son but :

> Comme dans *Les Guérillères*, il y a une recherche d'universalisation du point de vue, à partir du pronom elles comme on a coutume de le faire à partir du pronom ils. C'est une démarche qui a pour but de rendre caduques dans cette paraboles les catégories de sexe dans la langue. Ce qui veut dire que tous les lecteurs doivent se conjuguer sous le elles[4].

En lisant les œuvres wittiguiennes, il faut donc non seulement « se conjuguer » sous un pronom féminin, mais aussi sous la multiplicité et la choralité, en abandonnant ainsi le lieu confortable de l'individualité. De plus, il faut aussi « se conjuguer » sous une corporalité autre : concevoir des corps différents, faire face à leur vulnérabilité et reconnaître aussi leur puissance. Effectivement, dans les textes de l'autrice, il s'agit toujours de corporalités extraordinaires, aux limites du monde animal, qui défient l'immortalité et en mesure de subir des métamorphoses impressionnantes. Pourtant, tout au long des œuvres wittiguiennes on rencontre souvent des corps très fragiles, paradoxalement extrêmement humains et qui reflètent la faiblesse des individus face au régime patriarcal qui domine la société. L'exemple le plus éclatant se trouve sans aucun doute dans *Virgile, non*, où les âmes damnées semblent n'être réduites qu'à des corps vides, en proie à la violence de leurs maîtres cruels. Victimes de la règle du *contrappasso* dantesque, ces individus sont obligés de réitérer à l'infini leurs actions, qui dévoilent souvent clairement le lien étroit entre le corps, le regard et les contraintes sociales. En particulier, dans le passage suivant, les « ennemies » regardent un défilé d'âmes

[3] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 162.

[4] *Id.*, *Paris-la-politique*, *op. cit*., p. 8.

damnées, dont les robes de soirée portent la marque bien visible d'une bière ou d'une voiture :

> Toutes les figures que j'ai vu défiler jusque-là marchent les pieds surélevés et seuls leurs orteils sont posés au sol. La procession est très lente, la chair esclave avançant cahin-caha, le dos et les fesses allant vers le haut, dans le sens d'une pente imaginaire à cause de la surélévation des pieds, et les seins les épaules et les cuisses allant vers le bas[5].

Condamnées à incarner pour toujours l'idéal féminin patriarcal, c'est-à-dire celui de la femme aux talons, corps publicitaire par antonomase, ces âmes damnées représentent les individus qui n'ont pas choisi de lutter contre le régime hétérosexiste. Leur corporalité est exaspérée, les marques des contraintes sociales ayant modifié leurs membres et vidé leurs esprits.

Une telle dimension de fragilité ne disparaît pas soudainement dans les autres œuvres de l'autrice : au contraire, même les personnages les plus puissants, gardent chez Wittig un côté vulnérable, lié évidemment à leur corporéité. Cela est très évident dans *Les Corps lesbien*, où malgré la presqu'immortalité des personnages, leurs corps sont exhibés de façon extrême, jusqu'à la partie la plus petite, et leur fragilité est attestée à plusieurs reprises :

> J/e vois tes os couverts de chair les iliaques les rotules les coudes les épaules. J//enlève les muscles avec précaution pour ne pas les abîmer, j/e prends chacun entre m/es doigts les muscles longs les muscles ronds les muscles courts, j/e tire, j/e les arrache à leur fibre à leur os, j/e les dispose en tas chaque fragment bougeant un peu vibrant quand j/e le pose[6].

La fragmentation même du corps est évidemment un procédé qui permet à l'écrivaine de souligner la vulnérabilité qui nous caractérise. Pourtant, elle inscrit aussi une sorte de précarité corporelle à travers l'allusion réitérée à la maladie et à la mort, qui rythme avec précision l'enchaînement des parties différentes de *L'Opoponax*. Seul élément qui réunit également les enfants, les adultes, les bébés et les enseignantes, la mort dans le premier roman wittiguien ne cesse jamais de

[5] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 55.

[6] *Id., Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 27.

réaffirmer l'état incertain de la vie humaine.

Pourtant, ce même état d'instabilité du corps est toujours réhabilité et réinterprété par Wittig qui n'hésite pas à redéfinir non seulement l'idée de puissance, mais aussi le geste de regarder. Effectivement, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, l'autrice précise ainsi le sens du terme puissance :

> PUISSANCE
>
> Quand les petites amantes se mettent à briller et à émettre des couleurs, elles deviennent des puissances. Meï Savajo (Meï Savajo, *les Puissances du sud*, Gaule, âge de gloire) a établi des distinctions entre les natures d'énergie émise. Sa préférence va aux puissances du sud qui émettent une énergie « chaude » par opposition aux redoutables puissances du nord[7].

Dans le monde fictionnel et utopique crée par Wittig, la puissance n'est plus un concept abstrait, mais au contraire elle est le résultat d'une sorte de métamorphose qui semble être curieusement l'apanage des enfants (« les petites amantes. ») Il s'agit donc d'un état bien concret et qui implique le corps entier : encore une fois, l'autrice décrit une corporéité hors du commun et en mesure d'accomplir des actions presque magiques : c'est lorsque notre corps commence à produire de la lumière et des couleurs que l'on peut devenir une « puissance. » La force sort donc de l'intérieur de nous-mêmes et engage nos corps en les transformant de manière retentissante. Ici, on peut lire entre les lignes une métaphore : il ne faut pas chercher son pouvoir à l'extérieur, car nous sommes les seuls à même de gagner notre place dans le monde. En outre, Wittig et Zeig ne se limitent pas seulement à réhabiliter le statut de l'enfance, en réservant aux petites amantes la faculté exclusive de devenir une puissance, mais elles donnent aussi une nouvelle importance au sud de la planète, qui est notamment défavorisé par les sociétés et les politiques du nord.

En d'autres termes, la puissance est pour Wittig une force intérieure qui se manifeste à travers et grâce aux corps des êtres les plus marginaux et opprimés. Les personnages créés par Wittig démontrent clairement cette idée, en devenant souvent des exemples concrets de la transformation d'une faiblesse en une

[7] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 179.

puissance. Par exemple, dans le récit « Les Appels à la folie », contenu dans *Paris-la-politique*, celle qui a été longtemps considérée comme la débilité féminine par antonomase, c'est-à-dire l'hystérie qui concrétise la crainte masculine envers l'attachement inéluctable des femmes à leurs corps imprévisibles et bestiaux, devient l'expression la plus puissante et joyeuse de l'énergie, du changement et de la force, bref de la révolution :

> Et personne ne se sent plus de joie. Car il faut sur-le-champ tomber en convulsions, être dans le transports les plus extrêmes, trembler, se ruer de ci de là, hurler, rugir même, s'arracher les cheveux, grincer des dents, serrer les poings, baver, écumer, jeter de tous côtés des yeux hagards, se tordre les bras, trépigner, suffoquer, se rouler à terre et j'en passe[8].

On peut alors relire toute la poétique wittiguienne au prisme de cette définition de puissance : ses protagonistes luttent contre le régime hétérosexiste et patriarcal pour enfin trouver à l'intérieur d'elles-mêmes une force qui se concrétise à travers leurs corps. Cette puissance implique aussi de la violence qui est redéfinie chez l'autrice : au lieu d'une véritable violence physique, il y a plutôt un conflit violent, sous la forme d'une réappropriation de la tradition littéraire et culturelle qui se manifeste encore une fois grâce à l'imposition de la réalité des corps dans la vie et dans les rapports avec les autres. C'est toujours à partir de la réhabilitation et de la revendication de la vulnérabilité des sujets wittiguiens que cette puissance peut se réaliser et apporter son changement dans la réalité.

6.2 Des corps en métamorphose

Contrairement à ce qui est normalement affirmé à propos des œuvres wittiguiennes, Ostrovsky argue que la subversion n'est peut-être pas le caractère le plus important de la poétique de l'autrice : plutôt, la transformation, la mutation et la transfiguration sont autant d'éléments extrêmement marquants et sans doute essentiels dans tout livre de Wittig[9]. Il s'agit d'une sorte de métamorphose

[8] M. WITTIG, « Les Appels à la folie », dans *Paris-la-politique*, *op. cit*., p. 11.

[9] Erika OSTROVSKY, « Transformation of Gender and Genre Paradigms in the Fiction of

incessante qui touche trois corps différents et pourtant strictement en relation entre eux : le corps humain, le corps du texte et le corps du langage.

Pour ce qui concerne la langue, il est évident que, dans ses œuvres, l'écrivaine s'efforce constamment de dévoiler la fluidité et l'instabilité non seulement des significations des mots, mais aussi des mots eux-mêmes. On pourrait affirmer qu'il s'agit à nouveau de montrer une sorte de fragilité et de vulnérabilité, cette fois-ci liées non pas à notre corporalité, mais au contraire à notre langage. Effectivement, n'étant qu'un contrat ou une convention, la langue est soumise à des changements qui modifient à la fois le forme des termes et leurs signifiés, en transformant aussi par conséquent la réalité que ces termes mêmes nomment. Le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* est l'exemple le plus clair de cette sorte de métamorphose langagière : la définition de la plupart des mots qui y sont recueillis illustre la transformation incessante à laquelle ils sont soumis. Pourtant, au-dessous du terme « Langue », on découvre que le langage qu'on parle quotidiennement a été affaibli et privé de son pouvoir transformateur, contrairement à la langue parlée par les amazones de l'antiquité :

> LANGUE
>
> Quand les langues se sont diversifiées à la fin de l'âge d'or, les civilisations des mères ont transformé la langue originelle en des multiples langues. Ces langues ont eu la particularité de former des sens à dédoublement multiple, sorte de galeries des miroirs. […] On connaît plus mal la langue originelle « des lettres et des chiffres » à laquelle les anciennes amazones sont restées fidèles. […] On ne peut pas imaginer que cette langue était composée de « phrases » avec une construction et une syntaxe aussi rigides, rigoureuses, répressives que celles que nous connaissons[10].

Produit, donc, d'une transformation millénaire, le langage est devenu peu à peu de plus en plus contraignant et despotique, en limitant la capacité des individus d'utiliser les mots pour changer leur réalité. Les œuvres wittiguiennes peuvent être alors interprétées en tant qu'efforts pour réacquérir cette capacité, redonner aux sujets la possibilité d'être maîtres de leur langage et de faire de lui une

---

Monique Wittig », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 115.

[10] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 134-135.

véritable arme et un outil politique. La façon la plus directe pour se réapproprier la langue est sans doute l'obliger à une métamorphose supplémentaire et forcée : c'est exactement ce que fait la petite Catherine, en prenant la liberté de resignifier le mot « opoponax » et de choisir aussi la forme la moins utilisée de ce terme, en créant ce que Benoît Auclerc appelle justement un « quasi-néologisme[11]. »

En s'appuyant encore une fois sur l'intuition d'Ostrovsky, on peut affirmer aisément que la métamorphose engage le corps du texte à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il faut souligner que l'utilisation des citations, si particulière chez Wittig, constitue un premier niveau de cette question : effectivement, en ne marquant pas le passage entre le texte et la citation et en n'explicitant presque jamais ses sources, l'autrice confond le plan du récit et le plan de ce qui est cité, en les mélangeant et en donnant ainsi l'impression chez la lectrice et le lecteur que ce qui est dit est toujours prononcé par les personnages. Le corps du texte change alors incessamment et de façon subtile et dissimulée. En outre, les citations appartiennent souvent originairement à des voix masculines, même si elles sont prononcées par des individus féminins. Ostrovsky remarque que ce procédé défie l'ordre préfixé des genres : « What results is confusion or fusion of male and female voices, a further departure from the gender paradigm[12]. » Sans vouloir trop adopter une lecture résolument *queer* de l'œuvre wittiguienne, on peut pourtant affirmer qu'une telle confusion implique une nouvelle mise en question des genres, ce qui engage notamment non seulement les corps, mais aussi les identités. Effectivement, les identités mêmes sont en métamorphose dans les textes de l'autrice : les personnages gagnent leur liberté de façons très différentes, à travers des transformations plus ou moins métaphoriques. Il suffit de se souvenir

---

[11] Voir, Benoît AUCLERC, « "On dit qu'on est l'opoponax" : invention lexicale, innommé, nomination », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit*., p. 257-258 : « Opoponax : c'est un mot qui existe déjà quand Wittig s'en empare pour titrer son premier livre, paru en 1964. On le trouve dans le dictionnaire sous diverses formes : opopanax, opoponax […]. Ce qui en revanche frappe, c'est que le titre du livre, sans référent précis pour bien des lecteurs, n'est en rien motivé pendant près de deux cents pages, et fonctionne comme un quasi-néologisme. »

[12] Erika OSTROVSKY, « Transformation of Gender and Genre Paradigms in the Fiction of Monique Wittig », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 118.

du *Corps lesbien*, où les métamorphoses sont très explicites et permettent aux amantes de se détacher complètement de tout imaginaire pornographique et affectif traditionnel, pour enfin s'aimer et se rencontrer dans une dimension plus libre. Les transmutations qui se manifestent sur les corps sont effectivement les plus évidentes dans l'œuvre de Monique Wittig ; elles ont attiré l'attention de plusieurs critiques. Quoi qu'il en soit, il faudrait peut-être se focaliser aussi sur la forme que ces corps assument, plutôt que sur le processus de transformation qui est pourtant très important et se dessine en tant qu'élément fondateur de la poétique wittiguienne. Les corps perdent leur humanité pour devenir bestiaux ou inanimés, mais surtout monstrueux. Il faut donc analyser les implications d'une telle monstruosité, en relation notamment à l'action de regarder et d'être regardé, à la vulnérabilité corporelle et à la violence.

6.2.1 Être vue ou se voir monstre ?

Dans ses textes, Monique Wittig polémique ouvertement avec la représentation contraignante de l'individu féminin : l'écrivaine dénonce notamment le régime social hétérosexiste et patriarcal, mais aussi le christianisme et les discours médicaux et psychanalytiques qui ont imposé une sorte de censure aux femmes, en les empêchant de s'exprimer librement au moyen du langage et du corps et en leur prescrivant non seulement leur rôle dans la société, mais aussi leur corporéité. Ces discours mêmes ont construit une image monstrueuse des femmes, en accentuant des aspects considérés par antonomase féminins, comme par exemple la proximité au monde animal ou l'inaptitude à contrôler leur corporéité et leurs instincts. Pourtant, l'imaginaire dominant s'est nourri aussi d'une ignorance autour de l'anatomie et du fonctionnement du corps des femmes qui a excité l'imagination des médecins, en les poussant à élaborer des théories bizarres comme celle de l'existence de la maladie de l'utérus, c'est-à-dire l'hystérie. Le mystère qui a entouré l'anatomie féminine a laissé des conséquences reconnaissables aujourd'hui même, malgré le développement des sciences médicales. Effectivement, dans l'époque contemporaine, plusieurs théories contradictoires cherchent encore à expliquer l'orgasme féminin et il y a aussi une

grande confusion autour des réactions présumées aux changement hormonaux que toute femme biologique subit mensuellement.

Dans notre culture, le monstre est une catégorie du langage et de la culture qu'on utilise pour étiqueter non seulement celle ou celui qui est différent et qu'on ne peut pas comprendre complètement, mais aussi l'Autre, plus généralement[13]. Il convient ici de s'appuyer sur la pensée de Foucault qui résume lucidement le statut du monstre dans la société, en le liant au concept de la loi :

> La notion de monstre est essentiellement une notion juridique – juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même[14].

Ainsi, dans le sens commun, on rapproche de la catégorie monstre toutes les individualités qui échappent à ce qu'on considère la norme : les homosexuels, les malades psychiatriques, les criminels, les personnes qui ont des anomalies physiques, les obèses, et ainsi de suite. L'appartenance présumée des femmes à cette catégorie monstrueuse et la mauvaise éducation sexuelle offerte par les institutions ont petit à petit entraîné l'oubli des notions réelles relatives à la corporéité et à l'expression du genre féminin.

À l'époque où Wittig écrit ses textes, les mouvements féministes se chargent de donner des outils de pensée et de connaissances concrètes aux femmes, afin qu'elles puissent se réapproprier leur corps et leur sexualité, pour en finir avec une telle méconnaissance et leur redonner une place différente par rapport à celle de

---

[13] Voir, à ce propos, Isabel BALZA MUGICA, « Hacia un feminismo monstruoso : sobre cuerpo político y sujeto vulnerable », dans B. SUAREZ BRIONES (dir.), *Las lesbianas (no) somos mujeres*, *op. cit*., p. 86 : « Precisamente, la figura del monstruo ha funcionado en la historia del pensamiento como metáfora que engloba todo aquello desterrado del concepto de lo humano, como lugar de exclusión social. Los monstruos son seres que se hallan en el límite de lo humano, seres que a lo largo de la historia se han considerado o se siguen considerando inhumanos o no humanos. Por ello, el monstruo ha representado la alteridad, el otro por excelencia. »

[14] Michel FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil, 1999, p. 51.

l'altérité. Cependant, la monstruosité du corps féminin entre dans les discours féminins et féministes aussi. À titre d'exemple, on citera la description que Simone de Beauvoir donne de la transformation corporelle qui a lieu pendant l'adolescence, où le cycle menstruel devient une métamorphose grotesque et semblable à une maladie :

> Certes, la puberté transforme le corps de la jeune fille. Il est plus fragile que naguère ; les organes féminins sont vulnérables, leur fonctionnement délicat ; insolites et gênants les seins sont un fardeau ; dans les exercices violents ils rappellent leur présence, ils frémissent, ils font mal. Dorénavant, la force musculaire, l'endurance, l'agilité de la femme sont inferieures à celle de l'homme. Le déséquilibre des secrétions hormonales crée une instabilité nerveuse et vaso-motrice. La crise menstruelle est douloureuse : maux de tête, courbatures, douleurs de ventre rendent pénibles ou même impossibles les activités normales ; à ces malaises s'ajoutent souvent des troubles psychiques ; nerveuse, irritable, il est fréquent que la femme traverse chaque mois un état de semi-aliénation ; le contrôle du système nerveux et du système sympathique par les centres n'est plus assuré ; les troubles de la circulation, certaines auto-intoxications font du corps un écran qui s'interpose entre la femme et le monde, un brouillard brûlant qui pèse sur elle, l'étouffe et la sépare : à travers cette chair dolente et passive, l'univers entier est un fardeau trop lourd[15].

La description de Beauvoir, si minutieusement anatomique et scientifique, laisse entendre pourtant que le corps de la femme subit mensuellement une transformation physique qui lui provoque aussi de l'instabilité mentale : une sorte d'imprévisibilité effrayante touche alors le corps de la même manière que l'esprit.

Wittig elle-même inscrit ce type d'imaginaire monstrueux dans son œuvre, mais avec un tout autre but : elle veut paradoxalement réhabiliter et la monstruosité et la métamorphose. Il faut souligner que le point de vue de l'autrice est pourtant bien situé : elle est lesbienne et elle doit donc se charger aussi de la tradition culturelle qui a retrouvé dans l'amour saphique des éléments de l'ordre de la perversion, de la monstruosité et de la maladie. Comme le souligne Bourque[16], Wittig s'est réapproprié ainsi l'image du monstre lesbien[17], en donnant

[15] S. DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, *op. cit*., p. 373.

[16] Dominique BOURQUE, « Dire l'inter-dit : la subversion dialogue chez Monique Wittig »,

vie à des personnages à la limite entre l'humain et le bestial, et, chez elle, la métamorphose n'a plus été un châtiment divin, mais elle est devenue une possibilité de se délivrer et de gagner contre toute violence opérée par la société. Au lieu de se focaliser sur le « devenir femme » beauvorien, Wittig raconte donc le processus de libération du corps qui, avec un mouvement inverse par rapport à celui décrit par Simone de Beauvoir, se métamorphose en quittant la forme contraignante de « femme » qu'il a dû assumer dans le régime hétérosexuel, pour enfin prendre les semblances les plus différentes. Ce qui différencie profondément les pensées de deux écrivaines réside donc surtout dans l'idée d'une transformation « naturelle » qui reste en filigrane dans les descriptions de Simone de Beauvoir et qui laisse au contraire la place à une déconstruction tout à fait politique chez Wittig. À ce propos, Preciado écrit :

> L'adolescente du récit de Beauvoir expérimente la croissance, l'apparition de la pilosité et de ses rondeurs comme un processus de devenir animal voire même végétal, une involution par rapport à la supposée neutralité sexuelle de l'être humain mâle. De ce fait, le devenir femme de Beauvoir est un processus de « dégénération », une déformation du corps certes opérée par des forces politiques mais qui continuent néanmoins d'être décrites comme naturelles[18].

En revanche, la métamorphose dans l'œuvre wittiguienne représente souvent le moment d'une rencontre caractérisée par la joie et le plaisir ; en d'autres termes, un moment d'autorisation et légitimation de l'individu et de son corps. En outre, la précision anatomique beauvorienne est gardée par Wittig, mais les transformations subies par ses personnages sont tout à fait fantastiques et métaphoriques, en restant notamment dans le domaine de la fiction. Grâce au cadre littéraire, Wittig peut encore une fois utiliser la langue afin de faire émerger

---

dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 128-129.

[17] Voir, à ce propos, Julie SCANLON, « "XX+XX=XX" : Monique Wittig's Reproduction of the Monstruos Lesbian », *Paroles Gelées*, 16, 1998, p. 73-76.

[18] Paul B. PRECIADO, « Gare à la gouine garou! Ou comment se faire corps queer à partir de la pensée straight ? », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 199.

non seulement un point de vue différent – celui des "monstres" de la société –, mais aussi le lien qui existe entre la corporéité et la vulnérabilité. Effectivement, si d'une part la métamorphose implique l'instabilité et donc la faiblesse des individus, d'autre part, les formes monstrueuses que les personnages wittiguiens assument sont souvent l'incarnation des stigmates qui pèsent sur les sujets non-normatifs. Par exemple, dans *Le Corps lesbien*, parmi les nombreux aspects que les deux amantes prennent, il y a aussi celle de louve, un animal qui a été souvent associé à l'image de la femme qui ne peut pas réprimer ses instincts sexuels, voire de la femme fatale qui tue ses amoureux[19] :

> Il vient un moment où tout enfiévrée tu m/e prends sur ton dos m/a louve m/es bras autour de ton cou m/es seins m/on ventre appuyés à ta fourrure m/es jambes t'enserrant les flancs m/on sexe sautant contre tes reins, tu te mets à galoper[20].

Réhabilitant l'image de la louve, en transformant une femme en bête féroce et indomptable, l'autrice se réapproprie non seulement le stigmate patriarcal et oppressif qui dénonçait la vulnérabilité féminine, mais elle donne une signification nouvelle à l'image même, en l'inscrivant dans un contexte de puissance, de joie et d'érotisme.

Les monstres wittiguiens sont effectivement des individus fortement sexués : l'écrivaine s'efforce d'érotiser les sujets les plus abjects et les plus anormaux, afin de déconstruire l'imaginaire érotique traditionnel qui censure toute anomalie et promeut des corps lisses, glabres, maigres, jeunes et parfaitement habiles. Cette déconstruction passe tout d'abord par la création d'une géographie sexuelle alternative, où la corporalité entière devient érogène, en évitant ainsi la focalisation sur les organes génitaux et sur les parties féminines les plus érotisées

---

[19] L'identification entre la femme et la louve revient dans un récit de Renée Vivien, publié en 1904. Il s'agit d'un conte raconté par M. Lenoir qui tente de séduire une dame qui a avec soi une louve. Petit à petit, cette dame assume des caractéristiques typiques de l'animal. Les détails de la description de la protagoniste du récit et son réfus décis envers la cour de M. Lenoir, évoquent aussi subtilment qu'elle est lesbienne. Effectivement, elle a les yeux jaunes, une beauté hors du commun et elle affirme ne pas aimer les hommes. Voir, Renée VIVIEN, *La Dame à la louve*, Paris, Hachette, 2013, première éd. 1904.

[20] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 15.

par la pornographie. Cependant, Wittig dépasse aussi la tradition au moyen de l'inscription dans la narration de plusieurs métamorphoses qui lui permettent d'érotiser des corps non-humains et donc qui échappent au binarisme des genres. Au lieu de collaborer à la création d'un monde fantastique et irréel, ces corporalités bestiales, monstrueuses ou construites dans les matériaux les plus différents – pierre, eau, boue – deviennent une sorte de prolongement du corps humain : les amantes sentent à travers chaque organe intérieur, elles assument de nouvelles formes physiques et symboliques qui leur redonnent leur statut d'êtres humains, en effaçant paradoxalement toute marque d'altérité et d'anormalité. Ainsi les monstres wittiguiens ne confondent pas seulement les limites entre humain et animal, voire humain et non-humain, mais aussi les frontières qui séparent l'intériorité et l'extériorité, le réel et le fictif, la nature et la politique.

En outre, les sujets lesbiens wittiguiens ne se voient pas comme monstrueux : dans les textes de l'autrice, le regard hétérosexiste et patriarcal qui a été si longtemps posé sur eux laisse la place à un nouveau point de vue. Ce regard même est ironiquement souligné par l'écrivaine dans *Virgile, non*, lorsque la protagoniste se métamorphose justement à cause de la peur que les âmes damnées éprouvent à son égard quand elles découvrent qu'elle est une lesbienne :

> (Vous voyez bien que je suis faite du même bois que vous, nous appartenons à la même armée si ce n'est pas le même corps. Il n'y a pas à se méprendre sur mes intentions, elles sont pacifiques. C'est ce qu'ainsi je vous témoigne.) Mais je n'ai pas eu fait un pas dans ce simple appareil qu'aussitôt elles se mettent à tourner sur elles-mêmes en s'arrachant les cheveux dans la plus pure tradition classique. […] Je me regarde avec étonnement : c'est vrai, j'ai des poils longs, noirs et luisants qui me couvrent tout le corps, remplaçant ce qui n'était jusqu'alors qu'un duvet[21].

L'image de la louve revient à nouveau, cette fois-ci encore plus explicitement liée à la perversion sexuelle. Dans ce passage, on comprend clairement le pouvoir du regard et la condition de celles et ceux qui ne se sont pas encore libérés des contraintes sociales qui les poussent à voir de la monstruosité dans tout ce qui n'est pas normatif.

[21] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 16-17.

En assumant le point de vue du monstre, Wittig efface les contours du corps, en lui donnant des formes infinies et elle renforce non seulement une corporéité monstrueuse, mais aussi un "sentir" monstrueux : chaque forme physique est légitime, tout comme chaque sensation de plaisir et de joie et chaque rencontre d'amour devient juste. Ainsi, transformée en louve poilue, Wittig-personnage peut enfin affirmer, à travers la voix de Wittig-écrivaine : « Ah, voilà qui va me tenir chaud en hiver[22] ! »

6.2.2 Une mythologie wittiguienne

La métamorphose est sans aucun doute l'un des éléments les plus caractéristiques de la mythologie et Wittig emprunte certainement la transformation monstrueuse aux mythes auxquels elle fait allusion si souvent dans son œuvre toute entière. Une évocation tellement fréquente de la mythologie mérite d'être sondée en profondeur, d'une part, afin de faire émerger le rôle que le mythe joue dans les textes wittiguiens et, d'autre part, afin de comprendre dans quelle mesure on peut affirmer que Wittig a voulu créer une sorte de mythologie personnelle. Il serait donc peut-être intéressant d'analyser l'œuvre de Monique Wittig, en utilisant le critère de la mytho-poétique.

Dans le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, on trouve la définition suivante du terme "mytho-poétique" : « Qui trouve dans les mythes sa richesse poétique[23]. » Même si cette définition correspond bien au travail wittiguien, il conviendrait sans doute ici de prendre aussi en considération la signification que Véronique Gély nous donne de ce mot, lorsqu'elle le distingue lucidement du terme « mytho-critique », qui définit au contraire « un mode d'analyse littéraire[24]. » Gély propose de considérer en tant que mytho-poétique toute méthode d'étude qui se focalise sur la création potentielle d'une mythologie, à partir d'un point de vue qui ne suppose pas l'existence du mythe avant et hors la création littéraire :

---

[22] *Ibid.*, p. 18.

[23] Définition du mot "mythopoétique" dans Le *Trésor de la Langue française informatisé* (http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2022121185)

[24] Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 72.

> Ce que je propose ici d'appeler mythopoétique […] concerne le geste créateur (la *poïesis*) — à la fois « invention » et « travail » — non seulement des œuvres, mais aussi des mythes eux-mêmes. Du coup, le statut et la définition du « mythe » changent eux aussi. La mythocritique pose les mythes comme une donnée, antérieure et extérieure au texte, que le regard critique aurait pour tâche de reconstituer avant de l'utiliser en tant qu'opérateur dans sa lecture de l'œuvre […] Une mythopoétique ne postulerait, quant à elle, ni antériorité, ni extériorité des mythes par rapport à la littérature. Elle s'attacherait en revanche à examiner comment les œuvres « font » les mythes et comment les mythes « font » l'œuvre[25].

Pourtant, dans le but de sonder la potentialité mythologique des histoires wittiguiennes, il faudra s'interroger tout d'abord sur la nature du récit mythologique et sur ce qu'on entend par mythe.

Effectivement, il n'est pas évident de définir ce mot qui est parfois utilisé à tort et à travers, et qui a assumé petit à petit un grand nombre de significations, au point qu'on s'est référé à lui comme à une « catégorie poubelle[26] » ou encore à un « concept fourre-tout[27]. » Cependant, le mythe est perçu normalement en tant que récit fantastique ancien et il est intéressant de se demander s'il est envisageable d'inventer une histoire pareille dans la contemporanéité. Dans l'effort d'imaginer une autre réalité possible, en réécrivant en quelque sorte le passé de l'humanité, Wittig semble défier cette possibilité de créer une nouvelle mythologie contemporaine. Certes, au cours des siècles, les procédés ont changé, mais l'activité imaginative des êtres humains peut sans doute proposer encore des véritables mythes. À ce propos, il convient ici de s'appuyer sur la pensée de Michel de Certeau qui, en quelques lignes, non seulement donne une définition du mot « mythe » qui est très appropriée pour l'analyse qu'on est sur le point de développer, mais ouvre aussi des perspectives sur la possibilité d'inventer une mythologie aujourd'hui même :

---

[25] Véronique GELY, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html [visité le 14 février 2017.]

[26] Suzanne SAÏD, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993, p. 7.

[27] André SIGANOS, « Définitions du mythe », dans Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 93.

> J'entends par mythe un discours fragmenté qui s'articule sur les pratiques hétérogènes d'une société et qui les articule symboliquement. Dans l'Occident moderne, ce n'est plus un discours reçu qui joue ce rôle, mais une marche qui est une pratique : écrire. L'origine n'est plus ce qui se raconte, mais l'activité multiforme et murmurante de produire du texte et de produire la société comme texte[28].

En suivant cette définition donnée par Certeau, les textes wittiguiens semblent rentrer parfaitement dans la catégorie mythologique. En effet, plusieurs éléments rapprochent l'œuvre de l'autrice du mythe. Tout d'abord, il faut rappeler le style fragmenté des livres de Wittig : on parle ici de style, car la fragmentation imprègne divers niveaux de la création littéraire de l'écrivaine, à partir de la structure narrative, en passant par l'organisation de la mise en page, jusqu'au travail de fragmentation du langage, notamment dans une œuvre comme *Le Corps lesbien*. Celui de Monique Wittig est donc tout à fait un « discours fragmenté » qui, comme le dit Michel de Certeau, « s'articule sur les pratiques hétérogènes d'une société », car l'écriture de l'autrice est pleinement politique : d'une part elle a un but politique, c'est-à-dire qu'elle se propose d'agir sur l'espace public de nos vies et de nos corps, et d'autre part, elle naît à partir d'une analyse et d'une dénonciation sociale. Le lien entre les textes de Wittig et la société se résume aisément au féminisme matérialiste de l'écrivaine : le langage et l'écriture sont les instruments privilégiés de la transformation de la réalité, car ils sont en mesure d'opérer un changement concret. Comme le souligne lucidement Mireille Calle-Gruber, le mythe est effectivement pour Wittig l'instrument au moyen duquel la lectrice et le lecteur peuvent assumer un point de vue qui leur permet d'observer et de critiquer la société actuelle :

> Tout le travail de l'écrivain se fait dans cette perspective : faire passer le féminin du particulier au général, lui procurer la dimension universelle dont jouit le masculin. La rhétorique du pluriel, de la pronominalisation, de l'héroïsation, du performatif y est requise au premier chef. Ainsi que le recours au mythe, cheville ouvrière du dispositif, en ce qu'il permet une hauteur de vue suprahistorique, et une dimension de

[28] M. DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, *op. cit*., p. 198-199.

critique culturelle[29].

Finalement, pour ce qui concerne l'aspect symbolique du mythe, il faut souligner la portée emblématique et allégorique de la totalité des œuvres wittiguiennes qui, au-dessous du niveau fictionnel et littéraire, cachent toujours des significations et des revendications politiques.

Métamorphoses, fragmentation, lien étroit avec la société et symboles ne sont pas les seuls éléments que les textes wittiguiens partagent avec les mythes. Effectivement, le récit mythologique se caractérise aussi par l'oralité. Les mythes anciens étant originairement transmis oralement, ils gardent aussi la trace de ce type de diffusion dans leur version écrite. Cette même trace est récréée par Wittig dans ses textes, au moyen de plusieurs procédés. Tout d'abord, dans *L'Opoponax* et dans *Les Guérillères*, elle réitère des formules qui explicitent la nature orale des discours rapportés. Dans le premier roman de l'autrice, on rencontre souvent l'énoncé « on dit » qui assume des significations différentes selon la situation narrée : « on dit » peut signifier « on affirme », ou bien « on fait semblant », mais aussi « on se met d'accord » lorsque les petits protagonistes du livre organisent leurs jeux, par exemple. « On dit » précède normalement l'expression de la pensée d'un enfant, mais il peut aussi introduire un discours originairement prononcé par un adulte et répété par un jeune élève. En plus, le pronom « on » est une forme impersonnelle et son utilisation crée un effet étourdissant, pareil à celui qui est provoqué par les voix des enfants dans la cour de l'école pendant la récréation :

> On dit qu'on marche dans la campagne, on dit que les collines presque plates forment un cirque, que les villages y paraissent de plus en plus petits, on dit que le ciel est bleu pâle, que Catherine Legrand et Valerie Borge marchent en se donnant la main[30].

En revanche, dans *Les Guérillères*, on trouve à plusieurs reprises une autre formule qui exprime de la même manière l'oralité : « elles disent. » Dans cette

[29] Mireille CALLE-GRUBER, « Cheval de bataille, Cheval de Troie. Les Amazones-Guérillères de Monique Wittig », dans A. FRANTZ, S.-A. CREVIER GOULET, M. CALLE-GRUBER (dir.), *Fictions des genres*, *op. cit.*, p. 46.

[30] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 264.

œuvre, le but révolutionnaire de Wittig est encore plus clair : les discours prononcés par « elles » construiront une nouvelle société, à partir de la prise de conscience des contraintes du régime oppressif dans lequel on vit. La dimension de la collectivité est donc gardée grâce au pronom « elles », mais il faut souligner que l'oralité se manifeste dans ce texte grâce aussi à l'allusion fréquente aux bruits, aux sons et aux chants qui créent une sorte de fond sonore qui accompagne la lecture du livre. Cette fois-ci, on a donc l'impression d'entendre des brouhahas lointains, les bourdonnements et les claquements d'un village rural, ancien et animé : « Les ombres couchées sur le lac bougent et se mettent à trembler à cause des vibrations de la voix[31]. »

Quoi qu'il en soit, le caractère oral que les textes wittiguiens partagent avec les mythes représente aussi pour l'autrice un outil de subversion qui lui permet de revendiquer la légitimité non seulement d'un point de vue hétérogène et collectif, et donc différent par rapport à celui hétérocentrique et individuel de la tradition, mais aussi des genres littéraires mineurs[32]. Il convient de s'appuyer encore une fois sur l'admirable formulation de Certeau lorsqu'il affirme :

> On définit […] par l'oralité (ou comme oralité) ce dont une pratique « légitime » – scientifique, politique, scolaire, etc. – doit se distinguer. Est « oral » ce qui ne travaille pas au progrès ; réciproquement, est « scripturaire » ce qui se sépare du monde magique des voix et de la tradition[33].

L'allusion au mythe chez Wittig assume alors une nouvelle signification : l'écrivaine s'approprie une typologie de récit qui a peu de légitimité à l'égard de la tradition littéraire et lui confie un contenu extrêmement révolutionnaire. Le mythe – pareillement à la production écrite d'une femme – est ainsi réhabilité par

---

[31] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 17.

[32] Il est intéressant d'évoquer à ce propos la notion de « littérature mineure » que Deleuze et Guattari empruntent à Kafka (Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.) La « littérature mineure » n'est pas écrite dans une langue "mineure", mais elle est le produit d'une minorité, dans une langue majeure. En ce sens, la littérature de Monique Wittig est « mineure » : femme et lesbienne, elle ne peut qu'utiliser le langage dominant pour inscrire sa voix dans la littérature canonique.

[33] M. DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, *op. cit*., p. 199.

l'autrice qui l'utilise justement à cause de sa subalternité par rapport aux autres genres littéraires. Paradoxalement, Certeau trace au cours des siècles cette même volonté de révolution, en soulignant dans quelle mesure elle est à la base de la création mythologique qui naît de l'effort de réécrire l'histoire de l'humanité, de son passé jusqu'à son avenir :

> La révolution même, cette idée « moderne », représente le projet scripturaire au niveau d'une société entière qui a l'ambition de *se constituer* en page blanche par rapport au passé, de s'écrire elle-même (c'est-à-dire de se produire comme système propre) et de *refaire l'histoire* sur le modèle de ce qu'elle fabrique[34].

De ce point de vue, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* est une véritable source de mythes nouveaux qui devrait poser les fondations d'une société complètement différente. Effectivement, on trouve plusieurs aspects mythologiques dans cette œuvre que Wittig a écrite avec Zeig : il suffira de rappeler que dans l'histoire de l'humanité réécrite ainsi par les deux autrices, les êtres humains et les déesses vivent ensamble, le temps se divise en âges mystérieuses et les rituels magiques caractérisent la vie quotidienne.

Dans *Le Corps lesbien*, on retrouve aisément ces mêmes éléments mythologiques, tout comme des images tirées des mythes anciens qui deviennent des véritables *leitmotivs* au fil des pages. Par exemple, la thématique du voyage par mer trace presqu'un parcours qu'on peut suivre dans le texte, en donnant aussi l'illusion d'une sorte de géographie de l'archipel où « j/e » et « tu » se trouvent. Le passage suivant démontre clairement dans quelle mesure le génie wittiguien sait élaborer des images mythologiques, en se nourrissant ironiquement de concepts tirés des discours dominants :

> Immergée jusqu'à m/es orifices faciaux j/e vois que la masse liquide ne cesse de s'accroître avec des mucus en suspension des filaments élastiques nacrés, les ors les roux ont à présent même couleur et même consistance que les nuages, le flot montant débouche dans le ciel, adieu continent noir de misère et de peine adieu villes anciennes nous nous embarquons pour les îles brillantes et radieuses pour les vertes

[34] *Ibid.*, p. 201.

> Cythères pour les Lesbos noires et dorées[35].

Ici le *topos* mythologique du voyage par mer est renversé : avec un ton élégiaque et épique, l'autrice nous raconte qu'au lieu de retourner chez elles, comme des nouvelles Ulysse, « j/e » et « tu » quittent le continent dans une atmosphère magique, où la mer et le ciel s'unissent, en évoquant l'intervention divine qui caractérise la mythologie grecque. Le « continent noir » est une allusion évidente à la théorie psychanalytique freudienne, symbole de l'obscurité de la sexualité féminine. En revanche, l'île de Cythère évoque le tableau de Watteau[36] et le poème de Baudelaire[37], en représentant le lieu des plaisirs d'amour, tout comme Lesbos renvoie à l'école saphique et, plus généralement, au lesbianisme. Ces îles sont donc inscrites dans les textes en tant que symboles qui ne remplacent pas banalement les symboles préexistants : Wittig n'efface pas le « continent noir », mais au contraire elle le quitte avec ses personnages.

Est-il donc correct de postuler que l'autrice s'est efforcée de créer une mythologie personnelle qui devrait prendre la place de l'imaginaire mythologique de la tradition ? Il faudrait plutôt se limiter à remarquer que Wittig garde un point de vue critique sur la culture patriarcale et elle s'efforce de faire émerger les contraintes et les éléments oppressifs de cette culture, tout en ne donnant pas des véritables alternatives. Effectivement, les mythes créés par Wittig ne doivent pas être considérés en tant que fondation d'une mythologie contemporaine : au contraire, l'action de l'autrice se veut destructrice plutôt que créatrice. Tout comme l'utilisation du féminin lui servait de moyen pour rendre le masculin obsolète, avec ses nouvelles images mythologiques elle souhaite détruire l'imaginaire traditionnel. Bref, comme ses guérillères, Wittig est consciente de la nécessité de faire table rase :

> Elles disent qu'elles n'ont pas besoin des symboles ou des mythes. Elles disent

---

[35] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 20.

[36] Antoine WATTEAU, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre, 1717.

[37] Charles BAUDELAIRE, « Un Voyage à Cythère », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964, p. 111-113.

> que le temps où elles sont parties de zéro est en train de s'effacer dans leurs mémoires. Elles disent qu'elles peuvent à peine s'y référer. Quand elles répètent, il faut que cet ordre soit rompu, elles disent qu'elles ne savent pas de quel ordre il est question[38].

6.2.3 Le corps végétal

Les métamorphoses wittiguiennes, tout comme celles de la mythologie grecque, concernent parfois la transformation de corps humains en végétation. Dans *Le Corps lesbien*, *tu* prend ainsi la forme d'une plante :

> Des spores sortent de ton épiderme. Tes pores les produisent par milliers, j/e regarde les éclatements menus, j/e vois comment les spores descendent au bout de filaments pileux sans se détacher d'eux, les tiges poussent, les spores se développent et s'arrondissent, les boules innombrables ensemble entrechoquées font des stridences des cliquetis des vibrations de harpe éolienne[39].

La présence du monde végétal dans l'œuvre wittiguienne mériterait sans doute une étude approfondie, car c'est l'un des traits le plus caractéristiques de la poétique de l'écrivaine. Grâce au témoignage déjà cité de Sandra Soto, on sait que, dans sa vie privée, Monique Wittig aimait particulièrement les plantes et les fleurs, au point d'en être aussi fascinée là où elles sont très rares, c'est-à-dire dans le désert de l'Arizona, où l'autrice s'amusait à apprendre « the names of its trees and cactuses[40]. »

Effectivement, ce qui frappe le plus c'est justement la précision scientifique de la nomination des végétaux qui sont disséminés partout dans ses textes. Il s'agit de la même méticulosité de désignation qu'on retrouve dans l'énumération des parties du corps humain dans la plupart des œuvres wittiguiennes : tout se passe comme si l'environnement naturel subissait une sorte d'autopsie afin de nous

---

[38] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 38.

[39] *Id.*, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 24.

[40] Sandra K. SOTO, « Wittig in Aztlán », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, art. cité, p. 536.

révéler tout ce qui le compose avec exactitude et prodigalité. À travers sa nomination même, le "corps" de la nature est ainsi presque fragmenté, de la même manière que le corps humain était sectionné dans *Le Corps lesbien*. Le procédé de fragmentation de l'environnement naturel se manifeste de façon similaire à celle qui est opérée par Wittig sur le corps du sujet lesbien, c'est-à-dire à travers l'accumulation des noms, parfois sans faire recours à la ponctuation : « Il y a des hêtres des charmes des frênes des ornes des ormes des trembles[41]. »

Le parallèle entre le corps humain et la végétation se concrétise non seulement grâce à ce style fragmentaire et à l'inscription des métamorphoses dans la narration, mais aussi grâce à un procédé inverse, c'est-à-dire la personnification des végétaux. Notamment, dans *L'Opoponax*, la plante qui donne le titre à l'œuvre[42] se dessine en tant que créature monstrueuse et inquiétante, en assumant aussi des formes presque humaines. Cette superposition d'images – végétale et humaine – participe du processus graduel d'identification qui permet à la petite protagoniste de découvrir son identité, au point que l'opoponax se manifeste en tant que reflet dans le miroir où Catherine se regarde :

> C'est qu'on a affaire à l'opoponax. C'est lui encore quand on sent quelque chose qui passe sur sa figure et qu'on est couché dans le noir. Ou bien quand par hasard on se retourne tout d'une pièce dans la chambre où on est seul et qu'on surprend une forme noire qui est en train de glisser, qui est en train de finir de disparaître. Ou bien on se regarde dans la glace et il recouvre la figure comme un brouillard[43].

---

[41] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 68.

[42] Il conviendra peut-être de rappeler le sens complexe du terme "opoponax", dont la forme la plus fréquente est "opopanax." Ce mot désigne effectivement le nom d'une plante, plus souvent connue sous le nom de myrrhe douce et répandue dans toute l'Europe méridionale. Ses fleurs sont jaunes et petites et sa tige, qui peut atteindre trois mètres de hauteur, contient un liquide doré, exploité dans la production de cosmétiques et parfums. Comme on a déjà remarqué, pendant les deux derniers siècles, l'opopanax était connu aussi pour ses propriétés médicinales et antispasmodiques : en particulier, on le considérait comme une plante emménagogue et on l'utilisait donc comme traitement pour soigner l'hystérie. En raison de ces caractéristiques multiples, il s'agit sans doute pour Wittig de se ré-approprier l'opoponax en tant qu'instrument de contrôle patriarcal exercé sur la femme et son corps.

[43] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 180-181.

Pourtant, l'opoponax garde une forme indéfinie et insaisissable ce qui permet un deuxième niveau d'analyse : tout comme celle de cette plante mystérieuse, la corporalité de Catherine est aux limites du reconnaissable, étant « la seule petite fille […] à n'être pas exactement une petite fille[44]. »

La rencontre entre la végétation et le corps humain permet alors à Monique Wittig d'inscrire dans son œuvre une nouvelle corporéité qui se caractérise paradoxalement par son manque de limites bien définies, mais aussi par la possibilité de la sectionner et l'étudier avec une précision anatomique. Dans son ouvrage très évocateur sur la végétation dans la littérature contemporaine, Marinella Termite remarque dans quelle mesure la présence des plantes dans la narration peut engendrer un point de vue différent sur la dimension humaine, en établissant des proportions nouvelles :

> Certes, le temps se raccourcit en brisant le jeu de la lenteur propre au jardin, mais la rencontre entre la nature et le paysage humain qui a lieu dans une feuille rend discontinue la frontière entre les diversités ; la lumière changeante que les variations climatiques engendrent crée des contours de plus en plus insaisissables. La présence d'un arbre, d'une plante ou tout simplement d'une marque verdâtre constitue un espace nouveau qui déplace l'attention et modifie le sens des proportions[45].

Cependant, dans le premier roman de l'autrice, la végétation joue d'autres rôles aussi significatifs que celui-ci. Par exemple, comme on l'a déjà remarqué à propos du langage anatomique, on peut retrouver la même association dystonique entre le jeune âge des personnages du livre et la terminologie minutieusement scientifique qu'ils utilisent afin de nommer les plantes et les fleurs qui les entourent. Ce rapprochement paradoxal gêne sans aucun doute la lectrice et le lecteur, en impliquant deux résultats différents : d'une part, il permet de façon provocatrice l'émergence de la mécanicité avec laquelle les enfants répètent les discours des adultes qui se caractérisent souvent par un intellectualisme typique de la culture patriarcale et oppressive ; d'autre part, en revanche, il permet une réhabilitation de

---

[44] *Ibid.*, p. 19.

[45] Marinella TERMITE, *Le Sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 45.

la voix infantile, en transformant les jeunes protagonistes en porteurs d'une connaissance scientifique et donc, par définition, autoritaire.

Finalement, la végétation représente pour les élèves un endroit de joie et de jeu, où expérimenter le monde et donner libre cours à leur curiosité. Arbres, fleurs, arbustes constituent des découvertes continuelles et remédient souvent au manque de jouets : « Dans la cour de l'école on joue à être malade. Ma sœur est assise sur une chaise. Le médecin utilise les feuilles de lilas en compresse. Il fait des applications de lilas trempé dans la boue sur les bras sur les cuisses et sur les ventres[46]. » En plongeant entièrement leurs corps dans la nature, les enfants jouissent avec tous leurs sens des petites découvertes végétales :

> Elle ramasse des faines dans son béret. On s'assied par terre au milieu du chemin pour les manger. Ce sont de petites baies en forme de tétraèdres qui ont des arêtes coupantes et une face arrondie, bombée. On met beaucoup de temps pour les décortiquer et la graine qu'on obtient est toute petite[47].

De même, dans *Les Guérillères*, la végétation abondante implique une atmosphère de bien-être et de sérénité qui s'oppose nettement à la guerre violente menée par « elles. » Effectivement, dans le deuxième texte de l'autrice, le recours fréquent aux images naturelles lui permet d'esquisser une époque hors du temps et de l'histoire humaine, en faisant émerger subtilement le désir d'un retour utopique à un état "ancien." Bref, tout se passe comme si une sorte de régression était nécessaire afin de revenir aux origines de l'humanité et de réécrire enfin l'histoire et réinventer la société. On entrevoit aisément ici l'allusion à une thématique qui traverse l'histoire littéraire et philosophique entière, c'est-à-dire l'idéalisation du monde ancien, qui n'est pas encore pollué par la civilisation, où vivrait le « bon sauvage[48]. » C'est ainsi que Wittig et Zeig définissent le mot « arbre », dans

---

[46] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 22.

[47] *Ibid.*, p. 68.

[48] Voir, à ce propos, l'une des œuvres les plus célèbres qui affrontent cette thématique, c'est-à-dire Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dans Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (dir.), *Œuvres complètes*, tome III : *Du contrat social. Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1964, p. 279-346. Pour une histoire exhaustive de la figure du bon sauvage dans la culture française, voir Enea BALMAS, *Il buon*

Brouillon pour un dictionnaire des amantes :

> ARBRE
>
> Depuis l'âge de gloire, ont commencé plusieurs peuplements d'amantes des arbres. Elles ont choisi de s'installer dans les régions tropicales, dans les grandes forêts hygrophiles, tout autour du globe. Les milliers d'espèces d'arbres qui se mélangent leur permettent de vivre à différents niveaux de la forêt sans jamais mettre pied à terre. En général elles préfèrent les cimes parce qu'elles ont la nostalgie du ciel et du soleil. Elles partagent leur habitat avec les guenons qui vivent là[49].

La vie sur les arbres se répand pendant l'âge de gloire, c'est-à-dire l'époque meilleure, l'avenir utopique où les amantes vivent librement, en ayant détruit avec succès le régime hétérosexuel. Poussées par le désir de se rejoindre à la nature et à ses éléments les plus insalissables – comme le ciel et le soleil –, les amantes partagent leurs maisons végétales avec les autres animaux, dans une atmosphère de paix et de tolérance, mais aussi en l'absence de tout type de progrès technologique ou industriel, ce qui implique un côté utopique et idéalisant. Dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, l'allusion aux végétaux ne se limite pas à la construction d'une telle atmosphère idyllique, mais elle se transforme en une arme de revendication féministe, qui permet encore une fois à l'autrice de s'approprier les discours dominants, en les réutilisant afin d'imaginer une corporéité nouvelle et plus libre.

En effet, le corps féminin, disséqué comme on l'a vu par la culture et la littérature patriarcales, a été souvent comparé aux plantes : la bouche est ainsi une rose, la peau une pêche et le vagin une fleur éclose. Il s'agit de métaphores très communes dans l'imaginaire populaire et qui ont été reprises fréquemment par la littérature, au point de devenir des locutions communes dans notre communication quotidienne. Wittig se réapproprie ces métaphores banales, en donnant la définition d'un grand nombre de fleurs et de plantes qui renvoient de façon subversive et ironique au corps féminin, comme, par exemple, les mufliers qui ne sont cultivés par les amantes qu'à cause de « leur forme voisine des vulves, avec

---

selvaggio nella cultura francese del settecento, Fasano, Schena Editore, 1984, p. 13-18.

[49] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 29-30.

leurs corolles involutées labiées.[50] »

Cependant, chez Wittig, le parallèle entre végétation et corps assume parfois un caractère plus inquiétant et obscur. C'est le cas du récit « Le Jardin[51] » qui fait partie du recueil publié sous le titre *Paris-la-politique*, en 1999. Ici, il s'agit justement d'un jardin qui n'est pourtant pas un lieu idyllique, mais plutôt une véritable prison, où des violences cruelles sont opérées sur les prisonniers[52]. Ceux qui habitent dans ce jardin sont nommés simplement par le mot « corps », même si, à un moment donné, on découvre qu'autrefois « on les appelait des sirènes[53]. » On est donc poussé à imaginer des êtres féminins, même si l'autrice ne spécifie pas clairement leur genre. Ces corps sont allongés dans le jardin, comme s'il s'agissait de fleurs : ils vivent dans un état végétal, voire ils sont drogués afin qu'ils ne puissent ni s'enfuir ni se révolter contre ceux qui les emprisonnent. Au véritable début du récit, on assiste à la livraison de la nourriture qui est répartie par des nourrices, dont la ressemblance avec des abeilles ou des oiseaux-mouches poursuit la comparaison entre corps humain et fleur :

> Elles arrivent de partout, le ciel est tout obscurci à cause de l'opacité de leur foule et malgré la transparence de leurs ailes. Leurs corps sont rouges, bleus, verts, très brillants, annelés en divers points. Les nourrices s'approchent en volant et sans se poser elles pratiquent le bouche à bouche, leurs trompes se glissent entre les lèvres et elles vomissent dans les gosiers des liquides épais et sirupeux dont la composition

[50] *Ibid.*, p. 154.

[51] M. WITTIG, « Le Jardin », *Paris-la-politique*, *op. cit.*, p. 99-119. Ce récit est paru pour la première fois sous le titre « Un jour mon prince viendra », dans la revue *Questions féministes* (2, 1978, p. 31-39.)

[52] Wittig s'inspire sans doute du *leitmotif* du jardin des délices qui revient fréquemment dans la littérature française. Même si très différent l'un de l'autre, les jardins littéraires français se réfèrent souvent au même archétype, c'est-à-dire l'Eden, le Paradis terrestre. L'exemple le plus célèbre est notamment le roman allégorique *Le Roman de la Rose*, écrit vers 1275. Pourtant, le jardin qui est le fond du récit de Wittig fait allusion aussi à un autre *topos* littéraire, c'est-à-dire au jardin des supplices duquel Octave Mirbeau s'inspire pour son célèbre roman (*Le Jardin des supplices*, Paris, Fasquelle, 1899.)

[53] M. WITTIG, « Le Jardin », *Paris-la-politique*, *op. cit.*, p. 103. Encore une fois, la sirène fait son apparition dans l'œuvre wittiguienne, en confermant la fascination que cette figure mythologique excerce sur l'autrice.

varie tous les jours[54].

Au fil des pages du récit, les renvois aux *Guérillères* sont nombreux et plusieurs thématiques qui caractérisent l'œuvre wittiguienne sont abordées : effectivement, les corps sont oppressés par un groupe de personnes toujours nommées au masculin par le mot « êtres », ils subissent des violences physiques et psychologiques et ils organisent une révolte pour mettre fin à leur condition d'esclavage. Le jardin, fond bizarre pour des telles événements, devient ainsi un lieu d'immobilité et de captivité, où le vent lui-même ne peut pas agiter les rangées de fleurs, tout comme les corps ne peuvent pas bouger, paralysés par leur condition même.

La végétation joue donc un rôle complexe et significatif dans l'œuvre wittiguienne, en permettant à l'autrice d'une part de créer un monde fictionnel qui représente un avenir utopique où l'on pourrait enfin vivre en paix et, d'autre part, de dénoncer subtilement les discours dominants qui ont coupé en morceaux le corps féminin, en comparant ses parties aux plantes. Pourtant, on vient de montrer que Wittig fait aussi émerger un côté plus inquiétant du monde végétal, à travers le procédé de la personnification de l'opoponax ou à travers la création d'une prison en plein air. Ce qui est néanmoins le plus intéressant, c'est que le recours aux images végétales permet à l'écrivaine non seulement de donner des esquisses subversives d'époques lointaines dans le futur ou dans le passé, mais aussi d'y inscrire une corporalité différente, au-delà des catégories des genres et qui, pareillement aux corps végétaux, est en mesure de se métamorphoser.

6.3 Pour un nouvel imaginaire lesbien

À ce stade de notre travail, on peut affirmer que la construction d'une telle corporéité, subversive et utopique, est l'un des buts principaux de la poétique wittiguienne toute entière. Pourtant, il ne s'agit en réalité que d'un moyen qui permet à l'écrivaine d'atteindre un autre but, pour ainsi dire, plus universel : c'est-à-dire, la création, à l'aide de la fiction littéraire, d'un nouvel imaginaire lesbien

[54] *Ibid.*, p. 102.

qui pourrait se glisser dans la réalité politique et sociale afin de la changer. Cet imaginaire serait alors une sorte de machine de guerre, un cheval de Troie, tout comme l'était l'œuvre d'art : inscrire une corporéité et une identité lesbiennes différentes dans la littérature implique effectivement une transformation des paradigmes et des stigmates normalement associés aux sujets appartenant à des minorités, socialement ou politiquement opprimés et dont le point de vue a été longtemps systématiquement ignoré. Les textes de Wittig sont en effet paradoxalement adressés à un public élitiste, en n'étant pas toujours très faciles à lire et en abordant des sujets parfois inconfortables. Pourtant en même temps ils narrent des histoires et des sentiments qu'on peut aisément identifier en tant qu'universels. Par exemple, dans un livre comme *Le Corps lesbien*, malgré le titre et le style de l'œuvre, on peut retrouver la description d'une passion et d'un amour dans lesquels chaque être vivant peut potentiellement se reconnaître. Pareillement, *L'Opoponax* esquisse un monde enfantin et une aventure amoureuse qui peut concerner tout le monde.

La puissance de la poétique wittiguienne réside alors dans le paradoxe et le contraste qui sont créés par la dimension universelle où les histoires se déroulent et par les procédés utilisés par l'autrice. Si, d'une part, on peut donc se reconnaître dans les aventures wittiguiennes, d'autre part, ces aventures sont racontées en défiant les stéréotypes, les lieux communs et les simplifications qui caractérisent notre société. Wittig renverse ainsi les rôles et les dynamiques relationnelles, tout en subvertissant aussi l'imaginaire érotique et pornographique traditionnel. Ainsi, comme le remarque Dominique Bourque, dans *Le Corps lesbien* :

> The lesbian lovers – through all their fantastical metamorphoses, explorations, and literal absorption of each other – defy simplistic representations of lesbians (and females) and inscribe the text with their complexity and wholeness as human beings. Neither sacrifices herself for the other, and neither becomes an object of the other ; what happens between them is woven into the fabric of their being. They meet, and both the "I" and the "you" are empowered by that meeting[55].

[55] Dominique BOURQUE, « Dialogic Subversion in Monique Wittig's Fiction », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 166.

Effectivement, dans l'œuvre wittiguienne, la relation lesbienne, qu'elle soit dans un rapport amoureux, comme dans *Le Corps lesbien*, ou dans un rapport de collectivité, comme dans *Les Guérillères*, est toujours *empowering*, voire elle légitime, valorise et donne puissance aux sujets qu'elle implique. Cette "autorisation" ne passe pas par la prise de pouvoir d'un individu au détriment de l'autre, mais elle se manifeste dans une dimension qui donne la même place aux sujets, c'est-à-dire la dimension érotique.

Dans cette dernière partie de notre travail, on s'efforcera donc de sonder la sphère de l'amour et du plaisir dans les textes wittiguiens, afin de faire émerger dans quelle mesure la relation lesbienne se dessine en tant que légitimation d'une corporéité et d'une identité non-traditionnelles et non-normatives. De même, on se propose d'analyser un élément très intéressant et pourtant peu étudié, c'est-à-dire le rire. On verra donc que les personnages wittiguiens éclatent souvent de rire, de façon gênante et soudaine, justement dans des situations où traditionnellement et littérairement on ne trouve presque jamais le rire. En premier lieu, il faut se focaliser sur la conception de l'amour chez Monique Wittig, ce qui nous permettra de comprendre mieux le rôle du plaisir et du rire dans ses textes.

6.3.1 Un amour qui n'ose pas dire son nom

Dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Wittig et Zeig définissent ainsi le mot « Amour » : « En vertu du tribut que les amantes ont à payer de leurs personnes pour utiliser ce mot, il n'est plus très employé. Toutes les amantes cependant n'ont pas renoncé à l'amour[56]. » Ces quelques lignes résument parfaitement le point de vue de Wittig sur la question de l'amour : il s'agit d'un sentiment si fréquemment mis à toutes les sauces que les peuples d'amantes doivent payer une cotisation afin de pouvoir l'utiliser, mais elles ne renoncent pourtant pas à l'amour. Pareillement, l'écrivaine s'efforce de faire émerger le côté stéréotypé et hétérosexiste de l'amour, tout en ne répudiant pas l'inscription de ce sentiment dans ses œuvres, mais au contraire en poussant l'imaginaire amoureux à

[56] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, op. cit., p. 25.

ses limites, à travers la création d'histoires romantiques subversives. Effectivement, en continuant la lecture de l'article du *Brouillon*, on découvre rapidement que les amantes sont disposées à faire n'importe quel geste extrême et dangereux « pour amour » : marcher pieds nus sur les braises ardentes, s'arracher une ou plusieurs dents pour l'offrir à son aimée, ou encore lutter à mains nues contre une ourse blanche. Tous les personnages wittiguiens partagent cette prédisposition intrépide à montrer leur amour de façon éclatante et il suffira de se rappeler de Quichotte, prête à s'engager dans les exploits les plus audacieux, afin de conquérir l'amour de la belle Dulcinée :

> QUICHOTTE : Panza, mon amie, la nuit tombe plus vite qu'il ne faudrait si nous voulons arriver au crépuscule à Toboso. Sache que j'ai maintenant hâte d'engager la sans égale Dulcinée à partager mes aventures, comme il se doit si elle doit en partager la gloire avec moi. Et nous accomplirons sans doute les plus périlleuses des aventures, car rien n'affermit davantage le courage des chevaliers que d'avoir à ses côtés un pair et compagnon[57].

L'exemple de Quichotte nous permet aisément de faire émerger les deux aspects contrastants qui cohabitent dans la thématique amoureuse abordée par Wittig : d'une part, l'écrivaine reproduit de façon ironique et provocatrice les schémas traditionnels, en évoquant l'amour courtois, les entreprises chevaleresques et la quête de la femme aimée ; d'autre part, en revanche, l'autrice insère des éléments gênants qui mettent en question la tradition même et inscrivent dans la littérature un nouveau type d'amour, de héros et d'eros.

Tout d'abord, il s'agit évidemment du lesbisme : Quichotte et Dulcinée sont toutes deux des femmes, tout comme, dans *Le Corps lesbien*, « j/e » et « tu » sont toujours accordés au féminin et Catherine Legrand et Valerie Borge sont deux petites filles. Pourtant, il y a un autre détail qui résume bien la portée subversive de l'amour wittiguien : Quichotte ne veut pas rejoindre Dulcinée après avoir réussi courageusement ses exploits, mais au contraire elle veut faire participer sa bien-aimée aux mêmes aventures que celles qu'elle va affronter, pour enfin partager la gloire et le triomphe avec elle. L'amour est alors décrit en tant qu'une

[57] M. WITTIG, « Le Voyage sans fin », *Vlasta*, *op. cit*., p. 22.

lutte partagée, où il n'y a pas de place pour les rôles traditionnels du sauveur téméraire et de la faible victime, bref de l'homme et de la femme. Ce procédé est réalisé par Wittig à travers le recours à des personnages littéraires célèbres, comme Quichotte notamment, et à travers l'allusion à des histoires mythologiques aussi. Par exemple, dans *L'Opoponax*, la lectrice et le lecteur remarqueront sans doute le renversement des rôles, lorsque Catherine et Valerie participent à un spectacle théâtral scolaire qui met en scène l'histoire d'Ulysse et Pénélope :

> On dit que Catherine Legrand fait le lecteur, que Valerie Borge est Pénélope qu'Ulysse est une fille d'une grande classe Frédérique Darse. […] On dit que Catherine Legrand attend Valerie Borge dans les coulisses qu'elle est rejointe par elle qu'elle l'embrasse sur la joue[58].

Ici, bien que l'histoire d'amour entre les deux protagonistes soit encadrée – et en quelque façon légitimée donc – par le mythe d'Ulysse et Pénélope, le personnage masculin est presque oblitéré par les rôles joués par les jeunes filles : Catherine est chargée de la *voix off*, tandis que Valerie joue le rôle de la protagoniste féminine. En plus, l'histoire est renversée car ce n'est pas Ulysse qui fait son retour, mais plutôt Valerie-Pénélope qui est patiemment attendue par Catherine, dans les coulisses. Finalement, Catherine joue le rôle du « lecteur », en assumant la place de celle qui narre, voire celle qui peut décider de l'intrigue et la changer selon sa volonté.

Dans les œuvres wittiguiennes, on rencontre très fréquemment des telles scènes qui bouleversent l'imaginaire hétérosexuel et traditionnel créé par la littérature. Pourtant, ce qui frappe le plus est encore une fois la corporéité des sujets impliqués par les histoires d'amour de Monique Wittig. Effectivement, l'amour chez l'écrivaine n'est pas toujours lyrique, mais il déclenche aussi des émotions très puissantes et effrayantes qui touchent les corps des protagonistes en laissant une marque évidente. C'est notamment le cas du *Corps lesbien* où « j/e » et « tu », s'aiment en se donnant la mort. Dans ce texte, l'amour est exprimé à travers plusieurs styles et registres différents[59], ce qui reflète les diverses formes que les

[58] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit*., p. 265.

[59] Voir, à ce propos, D. BOURQUE, « Dialogic Subversion in Monique Wittig's Fiction », dans

corps mêmes assument dans la rencontre amoureuse. Par exemple, Wittig utilise souvent un registre grotesque au moyen d'un lexique anatomique et affreux et en évoquant des images violentes. À un tel registre correspond la figuration d'un corps monstrueux, abject et en métamorphose, qui défie l'imaginaire romantique traditionnel :

> M/es lèvres glissent sur tes joues d'argile. Tes dents chacune ayant la rondeur et le poli des cailloux de ruisseau m/e tombent une à une dans la bouche. Tu te meus par glissements sur tes hanches les os iliaques visibles faits du bois dur du buis ou de l'arbre de fer. Tu expires une fumée âcre à goût de soufre où passent des lueurs ocres[60].

Le registre et les choix lexicaux ne sont que deux parmi les divers procédés auxquels Wittig recourt dans *Le Corps lesbien*, afin de déconstruire les fondements de l'imaginaire *straight*. Effectivement, l'autrice s'éloigne de l'amour *mainstream* en créant des relations d'amour caractérisées par une réciprocité et une réversibilité des rôles qui passe tout d'abord par la dimension corporelle. Les corps de « j/e » et de « tu » sont constamment interchangeables, ils éprouvent les mêmes sensations et ils accomplissent les mêmes gestes, en transformant une amante en bourreau et l'autre en victime, pour renverser ces rôles soudainement. En outre, l'évocation incessante des organes internes, des os et des humeurs implique une parfaite symétrie entre les deux corporéités qui, si fragmentées, deviennent égales. Pourtant, comme le remarque Catherine Ecarnot, une différence est toujours gardée :

> S'il y a symétrie, cependant, il n'y a pas confusion. Les amantes ne sont pas identiques, elles ne sont pas « la même », elles n'aiment pas « la même. » L'interlocutrice est « autre », quoique de même sexe, elle est « autre » au point de représenter un danger. […] Je est mis en danger, désintégré par la parole de son

---

N. SHAKTINI (éd.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 172 : « This representation of the emotion of love, unusual because stripped of particularities, allows Wittig to highlight the different registers of the discourse, from argument, seduction, blackmail, and questioning to supplication and even prayer. »

[60] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 158-159.

> amante […] comme par l'absence de ce regard ou de cette parole[61].

La relation amoureuse participe donc de la paradoxale différence dans la ressemblance qui caractérise chaque corps : « j/e » et « tu » ne sont jamais les mêmes amantes, parce que dans la communication on n'est jamais dans la même position. Cependant, Wittig ouvre la possibilité d'une parité et d'une égalité malgré la différence et pour le faire elle fait émerger le côté le plus matériel de notre vie, c'est-à-dire la corporéité. La rencontre amoureuse devient ainsi une communication qui passe par et à travers les corps, mais il ne s'agit pas du seul registre romantique. En effet, même si le recours à des surnoms tendres est très répandu dans l'œuvre, les deux amantes communiquent aussi au moyen de l'insulte, de l'intimidation et du chantage : « Tu ne résistes plus. Tu m/e regardes en m/e disant des injures[62]. »

Parmi les surnoms que « j/e » utilise pour s'adresser à « tu » il y en a souvent un qui frappe pour sa particularité et qui nous permet d'introduire une dernière réflexion à propos du sentiment amoureux dans l'œuvre wittiguienne : on fait ici allusion à « m/a plus inconnue[63]. » D'un part, un tel sobriquet fait émerger la dimension de découverte qui caractérise l'amour chez Wittig. Curieuses comme les jeunes protagonistes de *L'Opoponax*, les amantes se regardent, se touchent et se scrutent, dans une quête incessante et cela est souligné par l'utilisation fréquente d'un lexique qui marque l'action de la découverte : « j/e te déchiffre[64] », « j/e te regarde[65] », « j/e découvre[66]. » D'autre part, l'appellation « inconnue » fait partie de la sphère de l'innommable, dans laquelle se place l'œuvre entière. Effectivement, au véritable début du texte, on comprend que « ce qui a cours ici,

---

[61] C. ECARNOT, « L'Interlocutrice du *Corps lesbien* : menaçante, désirée, constituante », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit*., p. 107.

[62] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 55.

[63] *Ibid.*, p. 149.

[64] *Ibid.*, p. 132.

[65] *Ibid.*, p. 68.

[66] *Ibid.*, p. 9.

pas une ne l'ignore, n'a pas de nom pour l'heure[67]. » De même, « j/e » affirme à plusieurs reprises de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir articuler le nom de son aimée : « J/e ne dirai pas ton nom. Il ne sortira pas appuyé sur l'air, il ne fera pas son chemin hors de m/oi[68] » ; « J/e suis celle qui a le secret de ton nom. J/e retiens ses syllabes derrière m/a bouche fermée alors même que j/e voudrais les crier au-dessus de la mer pour qu'elles y tombent s'y engloutissent sombrent[69]. » Il est évident que la métaphore sous-entendue ici concerne le lesbianisme : Wittig dénonce clairement la loi du silence qui a transformé l'homosexualité féminine en un tabou, en l'occultant et dans la littérature et dans la société. En suivant un procédé qu'on a désormais reconnu comme sa caractéristique particulière, l'autrice s'est donc réapproprié cette non-nomination, en la poussant jusqu'à l'excès et en l'explicitant. Ainsi, tout en évitant elle-même de nommer le lesbisme, Wittig nomme le silence qui l'entoure et elle ne s'empêche pas de lancer des accusations contre celles qui collaborent avec cette conspiration du silence. En effet, l'écrivaine lie indissolublement la question de l'invisibilité lesbienne et la représentation extrêmement matérialiste de la corporalité : ne pas vouloir voir le corps lesbien signifie ne pas légitimer son existence. Ainsi, elle affirme :

> Mais tu le sais, pas une ne pourra y tenir à te voir les yeux révulsés les paupières découpées tes intestins jaunes fumant étalés dans le creux de tes mains ta langue crachée hors de ta bouche les longs filets verts de ta bile coulant sur tes seins[70].

« J/e » prévoit donc une réaction de dégoût et de peur de la part de ceux qui regardent ce corps lesbien, tout comme, dans *Virgile, non*, les âmes damnées s'agitent en voyant le corps nu de la protagoniste.

En outre, Wittig entoure cette non-nomination du lesbisme d'une atmosphère de magie et de sacralité, en faisant fréquemment allusion aux cultes religieux et en comparant aussi le corps de l'amante lesbienne à celui du Christ : « ton visage

[67] *Ibid.*, p. 7.

[68] *Ibid.*, p. 66.

[69] *Ibid.*, p. 147.

[70] *Ibid.*, p. 7.

tout plat peint sur le linge de Véronique[71]. » Ainsi, le corps lesbien devient un objet sacré, innommable puisque détenteur d'une vérité absolue et d'un pouvoir mystérieux. Il s'agit clairement d'un procédé très provocateur et hérétique qui permet à l'autrice de se réapproprier encore une fois les discours dominants de la religion et de les utiliser pour faire émerger le point de vue de ceux qui sont exclus et condamnés par la religion elle-même.

Pourtant, la non-nomination du lesbisme se manifeste aussi à travers l'évocation constante de l'incapacité de parler, de l'aphasie et par la fragmentation du discours. À ce propos, Catherine Écarnot remarque :

> L'émergence d'un point de vue lesbien exige en effet ce va-et-vient perpétuel de l'innommable que constitue le lesbianisme au langage qui lui donne incomplètement forme. Oscillation entre aphasie et parole, entre dilution et pétrification, entre dislocation et rassemblement[72].

En d'autres termes, l'amour du sujet lesbien ne peut qu'être fragmenté, en mutation et innommable, tout comme sa corporéité, c'est-à-dire le contraire de l'amour et de la corporéité hétérosexuels traditionnels qui sont toujours légitimés et prévisibles. L'amour lesbien est donc grotesque, imparfait, différent, et lié à un corps à la fois très réel et extraordinaire, dont l'existence s'impose vigoureusement aux yeux de la lectrice et du lecteur. Finalement, il s'agit d'un amour extrêmement érotique, mais qui s'éloigne de la pornographie hétérosexiste et patriarcale répandue dans notre société.

6.3.2 Corps jouissants, corps érotiques

Effectivement, le plaisir érotique est très présent non seulement dans *Le Corps lesbien*, mais aussi dans toute l'œuvre de Monique Wittig. Par exemple, dans *Les Guérillères*, « elles » se réapproprient progressivement leur plaisir sexuel, après

---

[71] *Ibid.*, p. 30.

[72] C. ECARNOT, « L'Interlocutrice du *Corps lesbien* : menaçante, désirée, constituante », dans M.-H. BOURCIER et S. ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes*, *op. cit.*, p. 109.

avoir pris conscience du fait qu'il leur avait été en quelque sorte soustrait par le système patriarcal : « Elles disent, vile, vile créature dont la possession équivaut au bonheur, bétail sacré qui va de pair avec les richesses, le pouvoir, le loisir. En effet, n'a-t-il pas écrit, le pouvoir et la possession des femmes, le loisir et la jouissance des femmes[73] ? » Privées longtemps de la possibilité de décider à propos de leur corps et de leur plaisir, les protagonistes du texte s'efforcent tout d'abord d'étudier leur propre corporéité, en recourant aux « féminaires » :

> Elles disent que dans le féminaire le gland du clitoris et le corps du clitoris sont décrits comme encapuchonnés. Il est écrit que le prépuce à la base du gland peut se mouvoir le long de l'organe en provoquant une vive sensation de plaisir. Elles disent que le clitoris est un organe érectile. Il est écrit qu'il bifurque à droite et à gauche, qu'il se coude, se prolongeant dans deux corps érectiles, appuyés contre l'os pubien[74].

L'autrice utilise ainsi encore une fois un lexique anatomique et scientifique, en soulignant la dimension de découverte qui entoure la prise de conscience de ses personnages, mais elle se réapproprie aussi des termes qui sont normalement liés à la corporéité masculine (prepuce, gland, erectile), même si scientifiquement corrects pour ce qui concerne le corp féminin aussi. « Elles » se réapproprieront ensuite leur sphère érotique au point de déchaîner « autour d'elles le désir de l'orgasme[75] » : la libération passe donc par la connaissance ponctuelle du corps et par le dégagement d'une puissance érotique vitale.

Le plaisir sexuel joue ainsi un rôle très important dans l'œuvre wittiguienne, car cette puissance érotique est déchaînée à travers plusieurs procédés différents qui touchent non seulement au contenu des textes, mais aussi au style narratif. Banalement, l'utilisation d'un vocabulaire très explicite qui se réfère aux parties anatomiques du corps est l'un de ces procédés. Pourtant, dans l'œuvre de l'autrice, l'érotisme se manifeste aussi grâce à l'allusion continuelle aux cinq sens, surtout au goût et au toucher qui envahissent la narration. De ce point de

[73] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 166.

[74] *Ibid.*, p. 29.

[75] *Ibid.*, p. 171.

vue, les rencontres entre les deux jeunes protagonistes de *L'Opoponax* se chargent de cette puissance érotique, à travers la description minutieuse des sensations physiques qu'elles éprouvent :

> On dit que Valerie Borge lâche la main de Catherine Legrand et se met à courir, que Catherine Legrand n'arrive pas à la rattraper, que Valerie Borge se laisse tomber dans l'herbe, on dit que Catherine Legrand qui court derrière elle se prend les pieds à son corps et tombe aussi, par-dessus Valerie Borge. On dit que la terre sent, on dit que l'herbe est coupée, qu'on y voit un trou de mulot[76].

Dans ce bref passage, les deux jeunes filles tombent et leurs corps se touchent, dans un contact à moitié joueur et romantique. Au lieu de faire ensuite allusion aux sensations que les deux éprouvent à cause de ce contact, l'écrivaine focalise l'attention de la lectrice et du lecteur sur le pré au-dessous des deux protagonistes : l'herbe participe ainsi du désir amoureux de Valerie et Catherine et son odeur évoque sans doute celui de la peau des personnages, tout comme le trou dans la terre pourrait être interprété comme une allusion aux organes sexuels féminins. On l'a vu, cette allusion même est en quelque sorte implicite à chaque fois qu'une plante ou une fleur est nommée dans l'œuvre wittiguienne : l'autrice se réapproprie la métaphore simple et banale de la femme délicate et belle comme une fleur, en l'exaspérant, notamment à travers l'identification de Catherine en l'opoponax, qui est, dans le roman, une plante monstrueuse et jamais définie clairement.

Une telle évocation du désir sexuel féminin, mais aussi l'explicitation fréquente des zones érogènes du corps humain manifestent sans aucun doute la volonté de Monique Wittig de polémiquer avec le discours pornographique dominant. Pour ce faire, l'autrice n'érotise pas seulement la végétation et l'environnement, au moyen des cinq sens, mais elle transforme aussi ce qui est abject en un objet du désir sexuel[77]. Monstre, animal, insecte, cadavre et matériel

---

[76] M. WITTIG, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 264.

[77] Voir, à ce propos, Isabel Balza Múgica, « Hacia un feminismo monstruoso : sobre cuerpo político y sujeto vulnerable », dans B. SUAREZ BRIONES (dir.), *Las lesbianas (no) somos mujeres*, *op. cit.*, p. 92 : « Si bien la abyección es un rasgo propio de lo monstruoso, en tanto que los monstruosos provocan asco y rechazo en quien los contempla, Wittig erotiza lo abyecto

inerte : tout "corps" participe du plaisir chez Wittig. Plutôt que pornographique, l'œuvre de l'écrivaine est alors érotique, car elle ne montre pas des corps idéalisés qui jouissent parfaitement, mais en revanche, elle évoque le désir sexuel de façon gênante et imparfaite, en ne détachant jamais ce désir du corps qui l'éprouve.

Il convient donc maintenant de distinguer entre ce qui est « pornographique » et ce qui est « érotique. » À ce propos, il est intéressant d'appuyer notre réflexion sur celle de Roland Barthes qui, dans *La Chambre claire*, écrit :

> La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche ; pour moi, pas de punctum dans la photo pornographique ; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore, l'ennui vient vite.) La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; […] elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime[78].

Même si Barthes se réfère ici à la photographie, ces quelques lignes semblent convenir particulièrement à l'œuvre de Monique Wittig. Effectivement, les textes de l'autrice se caractérisent par le mouvement, ce qui est, selon le critique, un élément qui ne fait pas partie de la pornographie : métamorphose, rythme circulaire, action et lutte se mélangent dans les livres wittiguiens, toujours accompagnés par la présence d'un corps désirant et jouissant. La corporéité même n'est pas statique : sa précarité et vulnérabilité sont incessamment confirmées par l'inscription de la maladie, de la mort et de la métamorphose dans la narration. L'œuvre de Wittig est alors érotique dans la mesure où elle ne fait pas du sexe l'élément central, mais plutôt se construit par le désir et autour de lui. Ce qui frappe c'est que pour décrire ce désir, l'écrivaine utilise des images fortement explicites, qui pourraient se rapprocher du pornographique. Ce faisant, l'expression de l'érotisme passe par une association qui gêne celle et celui qui lit, en les poussant encore une fois à remettre en question leur conception du corps, du sexe et du plaisir. Le désir décrit par Wittig dépasse le simple désir sexuel : il

---

dando un lugar al cuerpo lesbiano exiliado de lo simbólico. »

[78] Roland BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 2011, première édition 1980, p. 91-93.

s'agit d'une puissance créatrice et transformatrice immense, d'une poussée envers la liberté et la jouissance. Tout en étant clairement lié au désir sexuel, ce qui est au centre de l'œuvre wittiguienne est alors plutôt une passion et c'est justement ce terme que l'autrice utilise à plusieurs reprises, notamment dans *Virgile, non*, où la protagoniste est invitée par son guide à développer « la passion active », seul moyen pour quitter l'enfer. À ce propos, Diane Griffin Crowder écrit : « Manastabal teaches "Wittig" that she must develop "la passion active", which alone leads one out of hell. This passion has no name, although it is usually called "compassion", a word too weak for the violent and powerful emotion Manastabal feels[79]. » Effectivement, la compassion est un sentiment historiquement associé aux sujets féminins sur lesquels repose depuis toujours la responsabilité du travail de soins. En revanche, la passion éprouvée par les personnages wittiguiens ne se réduit pas à ce concept : il s'agit d'un amour envers l'Autre, comme dans *Le Corps lesbien*, d'un désir de rencontre et de lutte, comme dans *Les Guérillères*, d'une soif de liberté et de justice, comme dans *Virgile, non* ou *Voyage sans fin*.

Finalement, on peut trouver une définition de cette passion érotique dans un texte écrit dans la même période où Monique Wittig publiait ses œuvres : il s'agit du bref essai sur l'érotisme, *Uses of the Erotic*, rédigé par Audre Lorde, en 1978. Ici, la poétesse américaine revendique l'utilisation de l'énergie érotique des femmes, à son avis trop longtemps restée assoupie, à cause aussi de la pornographie :

> The erotic functions for me in several ways, and the first is in providing the power which comes from sharing deeply any pursuit with another person. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference[80].

En effet, le désir érotique des sujets lesbiens wittiguiens est une force qui nous rend tous égaux, parce qu'il est à la base de rencontres continuelles, de luttes

[79] Diane GRIFFIN CROWDER, « Universalizing Materialist Lesbianism », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 76.

[80] Audre LORDE, « Uses of the Erotic : The Erotic as Power », dans *Sister Outsider - Essays & Speeches by Audre Lorde*, New York, The Crossing Press, 1984, p. 56.

collectives et de tentatives de libérer celles et ceux qui sont encore oppressés.

Dans l'œuvre de l'autrice, ce désir ne perd jamais son lien avec la corporéité, et il se manifeste avec une telle violence et véhémence qu'il peut incessamment faire et défaire les corps. Dégagé par les corps, le désir érotique peut opérer, comme le langage, un changement dans la réalité. Effectivement, c'est justement cette même passion qui pousse Wittig à l'écriture et cela est explicité par exemple dans *Virgile, non*, où, cachée derrière le personnage qui porte le même nom qu'elle, l'écrivaine affirme, en s'adressant aux âmes damnées : « Sapho m'est témoin que je ne vous veux aucun mal puisque au contraire je suis venue ici comme votre défenseur et redresseur de torts car je soupçonne que, comme les maux, ils pullulent parmi vous[81]. » Il n'est pas difficile de lire ici entre les lignes que ce qui a poussé le personnage à descendre à l'enfer et l'autrice à écrire ses textes n'était que le désir de défendre et libérer les âmes damnées et les lecteurs, en les délivrant de l'oppression du régime hétéro-normatif et patriarcal et en rendant une fois pour toutes la justice. Ce désir devient érotique, dans le sens que Lorde donne à ce mot, parce qu'il engage aussi le corps et il naît du corps : ce n'est pas effectivement par hasard que, afin de convaincre les âmes damnées que ses intentions son pacifiques, la protagoniste de *Virgile, non* décidera ensuite de se déshabiller et de leur montrer son corps nu. La gaucherie de ce personnage ainsi dénudé provoque un rire amer qui caractérise la poétique de l'autrice.

6.3.3 Le rire de la lesbienne

Le titre de cette dernière section de notre travail évoque volontairement l'essai d'Hélène Cixous, publié sous le titre *Le Rire de la Méduse*[82], en 1975. Il s'agit d'une sorte de manifeste politique où l'autrice lance le concept d'« écriture féminine », tout en revendiquant non seulement la place des femmes dans la littérature, mais aussi le droit à l'obscénité et à l'exubérance[83]. L'allusion à ce

[81] M. WITTIG, *Virgile, non*, *op. cit*., p. 15-16.

[82] H. CIXOUS, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, art. cité.

[83] Pour un approfondissement de la pensée cixoussienne, voir Nadia SETTI, *La scrittura in movimento di Hélène Cixous*, disponible en ligne à l'adresse suivante :

texte nous permet non seulement de placer encore une fois Monique Wittig dans le panorama culturel et féministe de l'époque, mais aussi de souligner les éléments qui rapprochent ces deux écrivaines, qui pourtant ne partagent pas la même position politique et intellectuelle. Par exemple, bien que Cixous appuie son argumentation sur la pensée de Freud, elle ne s'empêche pas de dénoncer ouvertement les aspects les plus rétrogrades et violents de la théorie psychanalytique. En plus, avec des procédés et des langages très différents, les deux autrices opèrent une déconstruction du régime patriarcal, dans le sens que Derrida donne à la déconstruction :

> Déconstruire, c'est un geste à la fois structuraliste et antistructuraliste : on démontre une édification, un artefact, pour en faire apparaître les structures, les nervures ou le squelette […], mais aussi, simultanément, la précarité ruineuse d'une structure formelle qui n'expliquait rien, n'étant ni un centre, ni un principe, ni une force, ni même la loi des événements, au sens le plus général de ce mot[84].

De façon inégale, Wittig et Cixous montrent effectivement un système social qui n'est pas juste et le déconstruisent en construisant en même temps des univers littéraires en mesure non seulement de dénoncer ce même système, mais aussi de donner des outils politiques pour une réaction de la part de la lectrice et du lecteur. À ce propos, il suffira de se souvenir encore une fois de l'incipit du *Rire de la Méduse*, où Cixous exhorte les femmes à une écriture qui est, tout d'abord, une pratique politique : « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera.* Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps[85]. »

Pourtant, il est évident que, dans notre travail, l'évocation de l'article cixoussien se veut aussi une allusion ironique aux différences qui subsistent entre les pensées des deux écrivaines. Si Hélène Cixous est l'une parmi les plus célèbres représentantes du féminisme de la différence sexuelle, en revanche, pour

---

http://www.diotimafilosofe.it/down.php?t=3&id=117 [visité le 12 mars 2017.]

[84] Jacques DERRIDA, « Le presque rien de l'imprésentable », dans *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 88-89.

[85] H. CIXOUS, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, art. cité, p. 39.

sa part, Monique Wittig assume une tout autre position théorique. En outre, la question du lesbianisme a été longtemps ignorée ou bien occultée par le féminisme de la différence sexuelle, tandis que Wittig en a fait le nœud central de sa poétique littéraire et de sa théorie politique, au point de resignifier aussi le terme « lesbienne. » Finalement, on a déjà eu l'occasion de rappeler dans quelle mesure Wittig ne partage pas l'idée de l'existence d'une « écriture féminine. »

Rapprocher les figures de la Méduse cixoussienne et de la lesbienne wittiguienne peut pourtant se révéler très intéressant afin de faire le point de notre recherche. Effectivement, les éléments qui lient ces deux figures sont nombreux et non seulement ils nous permettent de parcourir à nouveau la plupart des caractéristiques qui définissent les personnages créés par l'autrice, mais ils nous donnent aussi une nouvelle et dernière clé de lecture de l'œuvre wittiguienne.

Le sujet lesbien de Monique Wittig est souvent encadré dans une atmosphère mystérieuse qui semble appartenir à une époque ancienne, caractérisée par des rituels ésotériques et par un rapport étroit avec la nature. On peut affirmer alors qu'il s'agit d'une sorte de reconstruction d'une histoire mythique, ce qui convient justement au projet wittiguien de réécriture de la société, de la littérature et du langage de l'humanité. En plus, la lesbienne est d'une certaine manière déjà un personnage mythique dans notre culture : femme effrayante et séduisante, porteuse de mort, désir pervers des hommes, cas clinique inexplicable pour les médecins, elle est la protagoniste de légendes et rumeurs. Le sujet lesbien et la Méduse partageraient alors l'appartenance à un univers mythique au féminin qui dévoile l'ancestrale peur masculine envers celle qui, en même temps, fascine et tue. De façon ironique, Cixous explicite ce lien entre le mythe de la Méduse et le mystère qui entoure les femmes :

> On nous a figées entre deux mythes horrifiants : entre la Méduse et l'abîme. Il y aurait de quoi faire éclater de rire la moitié du monde, si ça ne continuait pas. (…) Est-ce que le pire, ce ne serait pas, ce n'est pas, en vérité, que la femme n'est pas castrée, qu'il lui suffit de ne plus écouter les sirènes (car les sirènes, c'étaient des hommes) pour que l'histoire change de sens ? Il suffit qu'on regarde la méduse en

face pour la voir : et elle n'est pas mortelle[86].

Séduisantes, dangereuses et monstrueuses, la Méduse et la lesbienne emportent donc un goût ancien et mystérieux, mais, comme le remarquent Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand à propos de la Gorgone, elles se projettent aussi dans un avenir utopique :

> À des lieues de l'évanescence d'une figure spectrale, Méduse s'impose par sa force charnelle et sensuelle en ce qu'elle mobilise tous les sens. Au moins dans les réécritures cixoussiennes ainsi que dans les variations subséquentes qui s'en inspirent, son anachronisme fait d'elle une contemporaine […]. Méduse entretient en effet une « singulière relation avec son propre temps » : un pied dans le passé mythique, l'autre dans un futur utopique, elle habite le présent narratif[87].

Effectivement, dans les deux cas, il s'agit de personnages dont la corporéité s'impose de façon particulière, en engageant plusieurs sens, surtout celui de la vue, notamment à cause du pouvoir de la Méduse qui lui permet de pétrifier à travers le regard.

Pourtant, on pourrait aussi lire le mythe de la Gorgone comme la démonstration d'une pratique de résistance mise en marche par une femme : la violence implicite dans sa capacité de tuer par les yeux pourrait dépendre de sa révolte envers l'injuste punition qu'elle aurait subi pour avoir exercé trop librement sa sexualité ou à cause de sa beauté excessive[88]. De ce point de vue, on ne s'étonnera pas de découvrir que Wittig elle-même ne résiste pas à la tentation de réécrire la légende de la Méduse, en la transformant en l'amante courageuse d'Athéna. Effectivement, dans *Le Voyage sans fin*, parmi les livres de

---

[86] *Ibid.*, p. 47.

[87] Katerine GAGNON et Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND, « Parler avec la Méduse : Performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes », *Textimage*, 3, 2014, p. 5.

[88] Il y a plusieurs versions du mythe de Méduse : selon certaines, elle aurait été transformée en monstre par Athéna parce qu'elle avait fait l'amour avec Poséidon dans un temple consacré à la déesse. En revanche, d'autres sources rapportent que la jeune Méduse avait été punie à cause de sa beauté extraordinaire. Voir, Charles DELATTRE, *Manuel de mythologie grecque*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005.

l'audacieuse Quichotte, sa mère horrifiée trouve aussi celui qui narre de la Gorgone et de son aimée :

> MERE : Des sornettes à dormir debout. Des fables qui racontent les exploits de guerrières dans des contrées lointaines. Oreythya avec Antiope, Cleite avec Penthisélée, Marine avec Lybia, Méduse avec Athéna, Camille avec Acca, Ana avec Artémise, Larina avec Tulla. Des contes extravagants où des voleuses de grand chemin vont au secours de femmes et d'enfants et les vengent[89].

Ailleurs, dans *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, on découvre qu'Athéna était secrètement amoureuse de Méduse : « Par la suite, même quand elle a été célébrée comme déesse, Athéna a gardé sur sa poitrine la tête de la terrible Gorgone qu'elle a aimée en secret, dit-on[90]. »

Cependant, l'évocation de la Gorgone chez Wittig se veut sans doute une sorte de réhabilitation de ce personnage, tout comme chez Cixous qui, en renversant l'image traditionnelle, affirme : « Méduse est belle et elle rit[91]. » Le rire se configure alors ici et dans l'œuvre de Wittig encore une fois comme une pratique révolutionnaire de résistance. Pourtant, le rire n'a jamais été une action politique et on peut sans doute affirmer aussi que personne n'a jamais obtenu sa propre libération en riant. Au contraire, il s'agit plutôt d'une manifestation de soumission et d'indulgence, ou bien l'expression d'un manque de ruse, ou d'un soulagement après une préoccupation vaine. Ce qui est certain, c'est que, dans l'imaginaire populaire, la femme qui rit n'est absolument pas associée au féminisme : à l'inverse, la féministe est souvent représentée en tant que femme fâchée, grognonne et revêche. Néanmoins, le rire peut aussi être le signe de la malignité : il suffira de se souvenir du rire néfaste de plusieurs mauvaises sorcières des fables pour les enfants. Il peut effectivement être une manifestation de méchanceté de celle qui s'amuse en faisant du mal aux autres, c'est-à-dire de celle qui est inhumaine : le visage contracté dans une grimace, le rire peut aussi transformer en monstre.

---

[89] M. WITTIG, *Le Voyage sans fin*, *op. cit*., p. 5.

[90] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 150.

[91] H. CIXOUS, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, art. cité, p. 47.

Cependant, le rire est récemment devenu une véritable arme politique que les collectifs et les mouvements lesbiens se sont réapproprié[92]. Par exemple, la pratique du *drag king* s'est répandue de plus en plus dans le monde occidental et elle a été insérée aussi à l'intérieur de projets théâtraux et de représentations comiques[93]. Dans ces milieux, le rire est alors un outil de libération, émancipation et autodétermination : rire de sa condition même est une action désacralisante et effrontée qui marque une rupture nette des dynamiques de soumissions traditionnelles. Il faudrait donc interpréter le rire chez Wittig au prisme de ces pratiques contemporaines : on a choisi d'analyser cet élément à la fin de notre travail justement parce que, d'une part, il garde ensemble tous les autres éléments qui ont été étudiés tout au long de notre recherche et, d'autre part, parce qu'il est aussi un exemple éclatant du caractère subversif et révolutionnaire du projet littéraire wittiguien.

Effectivement, le rire est un détail qui nous ramène immédiatement à la corporalité qui est notamment au centre de la poétique de l'autrice. Ce n'est donc pas par hasard que le rire est très présent surtout dans *Le Corps lesbien*. Comme le remarque Ostrovsky, il n'est pas très commun de trouver le rire à l'intérieur de scènes érotiques : « Laughter, only very rarely found in love poetry, is almost constantly present in this work. […] Most of all, however, laughter in this work seems a visceral form of expression that arises from the body's core and, as a result, is central to the text[94]. » Au centre du texte il y a en effet un corps qui jouit de plaisir, mais qui rit aussi très fréquemment. Il s'agit d'un rire proche d'une manifestation de folie, en évoquant sans doute l'imaginaire médical de l'hystérie : « Tes porteuses se mettent à tournoyer lentement […]. Quand elles s'immobilisent essoufflées, tu te mets à rire à grand bruit la tête rejetée en arrière le bombement

[92] Voir, à ce propos, le numéro 6 de la revue *Espace lesbien. Rencontres et revue d'études lesbiennes : l'arme du rire*, Bagdam édition, 2009.

[93] Pour un approfondissement sur la pratique du *drag king*, voir Luca GRECO, « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings », *Miroir/Miroirs*, 2, 2014, p. 27-36.

[94] Erika OSTROVSKY, « Transformation of Gender and Genre Paradigms in the Fiction of Monique Wittig », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 121-122.

de ta gorge découvert[95]. » Dans cette œuvre, le rire devient aussi un véritable symptôme physique, presqu'une convulsion incontrôlable qui secoue le corps :

> L'effet nouveau du mouvement de tes joues et de ta bouche la difficulté des sons à se frayer un passage hors de ta bouche sont si comiques que le rire m//étouffe, j/e tombe à la renverse, les larmes m/e coulent, j/e te regarde immobile muette, le rire m/e gagne de plus en plus[96].

Ou encore, le rire dans *Le Corps lesbien* se concrétise en un son qui résonne dans les oreilles de la lectrice et du lecteur, tout au long du texte : « Des bourdonnements m/e viennent aux oreilles le bruit de ta respiration à des moments haletante le son de ta voix frénétique, j/e crois encore par instant entendre ton rire[97]. » Cette qualité sonore du rire caractérise aussi *Les Guérillères*, où le caractère collectif du protagoniste émerge aussi à travers les bruits et les sons qui sont au fond de la narration : « On entend des cris des rires des bruits de chute[98] » ou, plus loin, « On entend des rires et des chants[99]. » Pourtant, dans cette œuvre, le rire joue aussi un rôle très important dans le processus de libération d'« elles » : on pourrait affirmer que les protagonistes gagnent leur guerre justement en riant. Tout d'abord, il faut remarquer qu'elles se moquent de leur corporalité même, comme elle est représentée à travers les discours dominants, parmi lesquels les fables aussi :

> Il y a l'histoire de celle qui s'est endormie cent ans pour s'être blessé le doigt à son fuseau, le fuseau étant donné pour le symbole du clitoris. […] Elles disent en riant qu'il faut qu'elle ait été le phénomène dont il est parlé ailleurs, celle qui, à la place de la petite langue prompte au plaisir, a eu un dard venimeux[100].

Cependant le rire d'« elles » est surtout un rire destructeur, une véritable arme politique en mesure de déconstruire le système patriarcal :

---

[95] M. WITTIG, *Le Corps lesbien*, *op. cit*., p. 70.

[96] *Ibid.*, p. 116.

[97] *Ibid.*, p. 141.

[98] *Id.*, *Les Guérillères*, *op. cit*., p. 10.

[99] *Ibid.*, p. 118.

[100] *Ibid.*, p. 64.

> Elles rient alors et tombent à la renverse à force de rire. Toutes sont gagnées. Il monte un bruit pareil au roulement du tambour sous une voûte. Les briques du plafond tombent une à une, découvrant par les ouvertures les lambris dorés des salles hautes. Les pierres des mosaïques sautent, les pâtes de verre dégringolent, il y a des éclats de bleu de rouge d'orange de mauve[101].

Finalement, le rire est ici un élément qui implique une dimension très présente dans toute œuvre wittiguienne, c'est-à-dire la sphère ludique. Dans *Les Guérillères*, on trouve fréquemment des scènes de jeu, où « elles » s'amusent à se moquer des « féminaires » où, plus subtilement, des principes fondamentaux de la pensée *straight* :

> Le jeu consiste à poser une série de questions, par exemple, qui dit, je le veux, je l'ordonne, que ma volonté tienne lieu de raison ? […] Il y en a d'autres comme, qui doit pratiquer les trois obéissances et comme, de qui le destin est inscrit dans son anatomie ? […] Elles alors se mettent à rire avec férocité en se frappant les épaules[102].

Cette dimension joueuse est notamment très présente dans *L'Opoponax* aussi, où le rire et l'amusement participent évidemment des découvertes des enfants. Pourtant, dans ce roman le rire assume aussi un aspect plus douloureux et traumatisant, en caractérisant les expériences d'humiliation des petites protagonistes. Effectivement, c'est à cause des rires de ses camarades que Catherine Legrand rougit de honte, lorsqu'elles s'efforcent de découvrir qui se cache derrière le nom étrange d'opoponax[103]. En plus, à l'école on n'a pas la permission de rire et les enseignantes sont toujours prêtes à réprimander celles qui ne respectent pas cette interdiction : « Nicole Marre et Anne Gerlier […] se mettent à rire tout fort et ma mère de l'enfant Jésus demande, mais qu'est-ce que vous faites là[104]. » Rigoler en secret devient alors un geste profondément rebelle qui dévoile encore une fois le lien qu'on peut lire entre les lignes et qui rapproche les jeunes personnages de *L'Opoponax* à celles des *Guérillères*.

---

[101] *Ibid.*, p. 129.

[102] *Ibid.*, p. 122.

[103] *Id.*, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 247.

[104] *Ibid.*, p. 185.

Bref, chez Wittig, le rire est un élément qui porte à nouveau le corps au premier plan, qui évoque en même temps la monstruosité et la métamorphose, en faisant allusion aussi à des imaginaires mythologiques. Il s'agit d'une pratique de résistance et de révolte qui permet au sujet de se réapproprier son corps et de démonter les dynamiques d'oppression et de soumission. Finalement, le rire est un signe de jouissance, de plaisir, d'une revanche sur la peur et l'asservissement. En outre, le rire amer de la lectrice et du lecteur est toujours présent dans l'œuvre de l'autrice : il suffira de se souvenir de l'ironie avec laquelle elle fait émerger des axiomes patriarcaux, tout en montrant leur caractère paradoxal et injuste.

Pour conclure, on peut alors affirmer que, « from the body's core[105] », le rire semble secouer le *corpus* wittiguien entier, en laissant son bruit au fond, comme s'il s'agissait d'un cri de victoire ou de l'expression d'une jouissance profonde. Il faudra alors peut-être lire les textes de l'écrivaine de ce point de vue : comme les mémoires d'une guérillère victorieuse ou d'une amante heureuse.

[105] Erika OSTROVSKY, « Transformation of Gender and Genre Paradigms in the Fiction of Monique Wittig », dans N. SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig*, *op. cit*., p. 121 : « Laughter in this work seems a visceral form of expression that arises from the body's core and, as a result, is central to the text. »

Conclusion

Pourquoi lire Monique Wittig aujourd'hui ?

Même si, tout au long de notre travail, nous avons essayé de répondre à cette question plusieurs fois, les raisons qui nous poussent à lire les œuvres de Wittig à l'époque qui est la notre pourraient n'être pas encore très claires. On l'a vu, aujourd'hui même ses écrits théoriques nous donnent des instruments utiles pour l'interprétation de la société, de la culture et de la politique actuelles et nous inspirent des techniques de résistance contre toutes les oppressions et les injustices. Marie-Hélène Bourcier écrit, à ce propos :

> Lire Wittig jusqu'au bout jusqu'en France, c'est aussi lutter contre l'hétérocentrisme, la lesbophobie intériorisée ou explicite, les stratégies de placardisation forcément assassines et la pente monogenrée des féministes et/ou universitaires mais aussi opposer une attitude post-disciplinaire à la barbélisation des savoirs constitués et constituants, mettre en question des habitudes de décider verticales et hiérarchisées qui imposent sans concertation auprès des premiers concernés, les gais, les lesbiennes, les étudiants et les étudiantes, les trans, la discrétion institutionnelle en assurant le ministère qu'une poignée de postes fléchés pourront faire l'affaire, la leur. C'est aussi cela la pensée et la politique *straight*[1].

Le seul geste de lire les écrits wittiguiens est donc pour Bourcier un acte de lutte contre ce que l'autrice appelle la « pensée *straight* » et qui envahit encore notre société contemporaine. Dans l'œuvre de Wittig, quelqu'un a ainsi retrouvé à l'avance les bases des plus modernes théories *queer*. Par exemple, Diane Griffin Crowder affirme avec certitude : « Je soutiens que les idées de Wittig sur les lesbiennes et les femmes devancent de dix ans ce qu'on appelle aujourd'hui la théorie *queer*, mais, comme toute prophète, elle est parfois mal comprise "dans son pays"[2]. » Lire Monique Wittig aujourd'hui est alors aussi un geste important afin de comprendre les courants philosophiques contemporains. Pourtant, dans

[1] Marie-Hélène BOURCIER, « Les Ruses de la raison straight », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 31-32.

[2] Diane GRIFFIN CROWDER, « De la pensée straight à la théorie queer : implications pour un mouvement politique », dans *Ibid*., p. 164.

notre travail, nous nous sommes efforcés de ne pas assumer un point de vue pareil : en revanche, nous avons souligné les risques d'une lecture qui souhaiterait trouver dans les œuvres de Wittig la marque pionnière de théories développées seulement longtemps après. Ce que nous avons essayé de faire émerger c'est, au contraire, la nécessité de ne jamais oublier le contexte politique, littéraire et social dans lequel notre autrice a écrit.

Cependant, nous avons hasardé une interprétation qui – selon certains – pourrait dénaturer la théorie wittiguienne. Effectivement, nous avons affirmé que la lesbienne wittiguienne est bien plus qu'une femme qui aime une autre femme : elle se dessine, plus généralement, en tant que sujet libéré des dogmes oppressifs du régime patriarcal. On pourrait arguer qu'une telle lecture du sujet lesbien ne convient pas à la pensée de Wittig qui revendique ouvertement son lesbianisme, à une époque où l'orientation sexuelle posait aussi des graves problèmes dans le milieu féministe. Il faut pourtant souligner que notre interprétation s'est appuyée surtout sur les textes littéraires de l'autrice qui, malgré leur lien toujours étroit avec les écrits politiques, dépassent sa théorie, en ajoutant du contenu et en lui conférant des nuances différentes. La création fictionnelle a effectivement permis à Wittig d'élaborer sa pensée féministe de façon originale : le langage littéraire se prête bien à l'évocation de la réalité, afin de la dénoncer, et des alternatives possibles à cette réalité. Ainsi les personnages et les histoires créés par Wittig se révèlent parfois plus incisifs que n'importe quel discours théorique, car ils agissent plus directement sur l'imaginaire et les expériences de la lectrice et du lecteur. C'est ainsi que le mot "lesbienne" peut assumer des significations différentes en fonction du langage – politique ou littéraire – qui est utilisé.

On devrait alors plutôt se demander : pourquoi lire *les textes littéraires* de Monique Wittig ? À ce point de notre travail, la réponse émerge de façon évidente : ses œuvres nous permettent d'interpréter la société et la culture qui nous entourent à partir du point de vue féministe matérialiste de Wittig, en nous permettant en même temps de déconstruire les superstructures mentales qui influencent notre vie, dont nous ne sommes pas toujours conscients, et que notre écrivaine appellerait le « déjà-là. » Ses textes nous emmènent dans des lieux et des époques à la fois utopiques et très semblables au présent, en nous poussant à

réfléchir au moyen de nos émotions et de nos sensations : à travers le dégoût provoqué par les entrailles dont les protagonistes du *Corps lesbien* font étalage, ou bien au moyen du sourire amer que suscitent en nous les réflexions désarmantes des enfants de l'*Opoponax*. Nos sens sont sollicités par une écriture qui fait appel à notre corporéité plutôt qu'à notre esprit, en nous obligeant à changer notre point de vue, remplir le rôle de sujets marginaux et oppressés et à entrer en contact avec les aspects les plus inconfortables de notre existence.

Lire les textes littéraires de Monique Wittig signifie aussi se plonger dans des mondes où la lecture même joue un rôle très important. Comme l'affirment Benoît Auclerc et Yannick Chevalier :

> Lire est […] dans les livres de Wittig, comme dans ce qui rend la lecture de ces livres possible – travail d'édition, de traduction, de diffusion – une activité au sens plein du terme, relevant de choix, d'affirmations et de refus. C'est aussi un processus de transformation par lequel on (se) met en mouvement[3].

Les livres de l'autrice nous montrent effectivement la puissance potentielle de la littérature et le lien qui existe entre nos lectures et notre regard sur la vie et les relations, car réécrire et donner une nouvelle signification à ce qui existe déjà présuppose toujours une lecture chez Wittig.

Nous devrions alors lire ses textes littéraires aujourd'hui et en France – tout comme en Italie – parce qu'ils nous rappellent qu'en lisant, nous pouvons changer notre réalité. Ainsi, les œuvres de Wittig donnent en quelque sorte un nouveau sens à notre travail, celui de la critique et de la recherche littéraires académiques, puisqu'ils saisissent et mettent en évidence le but ultime de la littérature et, donc, de nos études : c'est-à-dire, agir sur nos vies et sur nos corps.

Une lecture située

Cependant, cela fait très longtemps que Monique Wittig ne descend pas dans la place publique pour manifester. On pourrait alors affirmer qu'on n'a pas besoin de relire ses textes, désormais dépassés, justement aujourd'hui où la société est si

[3] Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER, « Introduction », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.,* p. 12.

différente de celle des années 70. Notre travail pourrait ainsi être lu comme une critique superflue et anachronique d'une œuvre périmée. Pourtant, si l'écriture de l'autrice est forcément située dans un contexte social, historique et politique bien déterminé, notre lecture elle-même se situe dans une période qui se différencie sous plusieurs aspects de celle où vivait Monique Wittig, mais qui se caractérise néanmoins par des événements et des éléments qui évoquent indiscutablement les luttes féministes du siècle dernier.

Notre lecture est donc située, tout comme notre travail trouve sa place dans une année, 2017, où, en Europe, un tiers des femmes subit quotidiennement une violence physique et psychologique dans sa maison même, où la liberté de choisir l'interruption volontaire de grossesse n'est pas encore assurée à toutes et où l'égalité entre les sexes ne caractérise pas non plus le monde du travail. Nous ne pouvons certainement pas ignorer que pendant la rédaction de cette thèse nous avons assisté à l'éclatante « manifestation noire » des femmes polonaises[4], la puissante réorganisation du mouvement des femmes argentines[5] et la renaissance d'une vague féministe en Italie même[6]. Il s'agit de luttes menées parfois de façon nouvelle, mais qui se fondent sur des principes et des revendications que Monique Wittig partagerait sans doute.

La lecture des textes de l'autrice trouve alors sa raison dans le contexte féministe et social actuel, en nous donnant des instruments pour l'analyse du présent et la création de pratiques de résistance et de lutte. Notre recherche s'insère ainsi dans la critique wittiguienne déjà existante sans prétendre à un

[4] Voir, à ce propos, AFP, « En Pologne, manifestation contre l'interdiction de l'avortement », *Libération*, 1 octobre 2016 ; disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.liberation.fr/planete/2016/10/01/en-pologne-manifestation-contre-l-interdiction-de-l-avortement_1517173, [visité le 12 mars 2017.]

[5] Voir, à ce propos, Mathilde GUILLAUME, « En Argentine, le mouvement féministe ne peut pas se permettre d'être patient », *Libération*, 8 mars 2017 ; disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.liberation.fr/planete/2017/03/08/en-argentine-le-mouvement-feministe-ne-peut-pas-se-permettre-d-etre-patient_1554029, [visité le 12 mars 2017.]

[6] On fait allusion ici au mouvement « Non Una Di Meno », né à Rome à la fin du 2016, sous l'influence de l'organisation féministe argentine « Ni Una Menos. » Voici le site internet italien : https://nonunadimeno.wordpress.com.

replacement de la pensée de l'autrice au prisme des événements actuels. Au contraire, nous nous sommes proposés de mettre en évidence l'utilité du point de vue "corporel" wittiguien pour comprendre notre présent et, enfin, opérer un changement dans notre réalité. Effectivement, la question du corps a été étrangement négligée par la critique wittiguienne déjà existante et notre recherche vise à combler – du moins en partie – un tel vide. Pour ce qui concerne les très nombreuses études sur la corporéité, nous croyons que notre thèse peut y inscrire un corps normalement peu évoqué, c'est-à-dire, celui du sujet lesbien. Malgré la différence que nous avons tracée, entre femme homosexuelle et lesbienne wittiguienne, une telle inscription fait aussi émerger la question du lesbianisme qui est effectivement peu abordé par la critique et par la littérature.

La lecture des textes littéraires de Monique Wittig est ainsi d'autant plus significative, car nous croyons que le langage de la littérature permet une interprétation du présent social, historique et politique différente par rapport à celle qui se base sur des arguments théoriques : ce langage évoque un imaginaire qui est plus "démocratique", car il touche les vies, les corps et les relations de tous. C'est pour cette raison que la littérature peut se révéler un lieu de résistance et d'élaboration de pratiques révolutionnaires.

La question du corps

Il faut le répéter : de telles pratiques impliquent le corps, puisque la corporalité est l'aspect de notre existence le plus affecté par l'oppression et les injustices sociales et politiques. À l'époque contemporaine, les corps subissent la précarité économique et le vide législatif, ils souffrent les contraintes esthétiques de la société et leurs caractéristiques deviennent souvent des prétextes pour discriminer une partie de la population. Le corps est fortement politique : sa présence ou son absence, sa vie ou sa mort, sa couleur et sa forme peuvent changer radicalement l'histoire, les relations et les frontières. Un retour au corps serait donc souhaitable, en politique comme en littérature, afin de débrouiller les nombreuses questions qui s'enchevêtrent au sein de la corporalité. Le féminisme aussi devrait sans doute revenir, davantage et plus profondément, sur le problème de la corporéité, car les discriminations et les injustices se retournent en premier lieu contre les corps qui

sont souvent la cause même des iniquités et des abus.

Dans les œuvres littéraires de Monique Wittig, encore plus que dans ses textes théoriques, on retrouve aisément une telle invitation à un retour à la corporéité. Tout au long de notre travail on a démontré que le corps, pour l'autrice, n'est pas seulement le reflet de la subjectivité fragmentée et vulnérable des individus marginaux et oppressés. Il s'agit aussi d'une sorte de frontière entre les sujets, d'un rappel constant de la précarité de la vie et d'un élément de trouble et de dégoût. Pourtant, le corps chez Wittig est aussi un instrument de revendication : il est très concret, il exige de l'attention et il occupe de la place, sans craindre de le faire. Si les injustices et les oppressions blessent en premier lieu les corps, c'est justement la corporéité qui peut nous permettre de nous racheter et de libérer les autres. Il suffit de se souvenir de la scène déjà citée de *Virgile, non* où la protagoniste essaie de sauver les âmes damnées en se déshabillant : le corps est l'élément incontournable de la différence et, en même temps, de l'égalité entre les êtres humains.

Cependant, il faut souligner que les écrits de Wittig nous ont montré aussi qu'une réflexion sur la corporalité peut transformer un texte littéraire en œuvre féministe : le corps est en effet un maillon indispensable entre la littérature et un féminisme inclusif. Si nous pouvons affirmer que *L'Opoponax* est un roman féministe, ce n'est que grâce au rôle joué par la corporéité dans ce texte : la découverte identitaire et la progressive libération de la jeune Catherine passent par l'exploration de son corps, à travers sa réaction aux contraintes institutionnelles, esthétiques et vestimentaires de la société, à travers la révélation de ses pulsions sentimentales et le contact sensible avec les autres et le monde concret extérieur. De la même manière, dans *Les Guérillères*, la revendication de sa propre corporéité est la première étape d'un vaste projet féministe de réécriture de la société et de la culture : c'est en riant de l'affirmation « le destin est inscrit dans son anatomie[7] » qu'« elles » commencent leur révolution.

Quoi qu'il en soit, les corps dans les œuvres de l'autrice sont toujours très concrets et laissent peu de place à des interprétations symboliques ou

[7] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 122.

métaphoriques. La corporalité qu'on retrouve dans ces textes est cruellement réelle et délibérément troublante, car elle n'est jamais censurée et l'écrivaine la décrit au moyen d'un lexique froid qui fait appel à des notions médicales. Une telle inscription du corps anatomique dans la littérature permet de dépasser la limite entre le monde fictionnel crée par l'autrice et le monde réel de la lectrice et du lecteur : celle ou celui qui lit participe avec sa corporalité toute entière à l'histoire narrée, ce qui implique aussi un effort plus grand de sa part puisqu'elle ou il est obligé de prendre presque littéralement la place de personnages qui font étalage de leur situation d'opprimés ou bien de leurs préférences non conformes à la norme.

La corporéité est donc l'élément qui lie le féminisme et le matérialisme wittiguiens, ou mieux, elle est ce qui rend matérialiste le féminisme de Monique Wittig : la différence anatomique est à la base de toute injustice et ce n'est que sur cette différence que les classes sociales des femmes et des hommes se sont construites. Pareillement, les revendications que l'écrivaine inscrit dans ses textes font toujours allusion au caractère physique et corporel de la violence que les sujets opprimés subissent. Ainsi, dans *Les Guérillères*, nous pouvons lire : « Il faut, disent-elles, faire abstraction de tous les récits concernant celles qui parmi elles ont été vendues battues prises séduites enlevées violées et échangées comme marchandises viles et précieuses[8]. » Le grave problème de l'objectivation du corps féminin émerge clairement et il s'impose comme la raison principale de la lutte menée par les protagonistes wittiguiennes.

Pourtant, si aborder de telles thématiques liées à la corporéité permet à l'œuvre littéraire de devenir féministe et politique, il est aussi vrai que, chez Wittig, c'est justement la corporéité qui permet au féminisme et à la politique de devenir littéraires. Effectivement, tout en étant très concret, le corps wittiguien est souvent anormal, magique ou bien monstrueux. Les limites entre la santé et la maladie et entre la vie et la mort sont parfois nuancées et les restes du cadavre ne suscitent pas de dégoût : « On voit souvent des amantes porter à leurs doigts des bagues dont le chaton est le clitoris d'une amie morte. On appelle ces bagues clitores[9]. »

[8] *Ibid.*, p. 192.

[9] M. WITTIG et S. ZEIG, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, *op. cit*., p. 60.

Capable de se métamorphoser, le corps chez l'autrice peut assumer les formes les plus différentes et comprendre les organes les plus fantaisistes :

> ANTENNE
>
> Organe invisible que l'on a de naissance et qui permet de percevoir instantanément les alliances possibles entre les lesbiennes. On compare quelquefois l'antenne à la baguette du coudrier qui détecte l'eau quand elle est tenue à deux mains et qu'elle tire celle qui la tient vers l'endroit où il y a de l'eau. L'antenne fonctionne suivant un principe similaire et a l'avantage de pouvoir se porter partout avec soi. L'antenne est généralement située aux points névralgiques de l'axe médian du corps (milieu du front, gorge, plexus, nombril, clitoris[10].)

Imaginer un corps hors normes et pourtant très vital et puissant, est une démarche qui permet d'aborder des questions féministes de façon littéraire et donc de les décliner au moyen d'un langage qui fait appel aux cinq sens, à l'expérience et à l'imagination, bien plus puissamment que le discours théorique. En particulier, tout au long de notre travail nous avons démontré que les œuvres de Monique Wittig évoquent toujours l'existence d'un autre corps possible, d'une autre histoire et même d'un autre passé : en nous invitant à nous souvenir de ces possibilités, ou, à défaut, à les inventer[11], l'autrice fait appel à notre imagination. Elle nous fait pressentir l'existence d'un monde auquel on peut accéder démocratiquement, au moyen de la force subversive de son écriture. Il s'agit d'un monde qui déconstruit minutieusement les contraintes et les injustices du régime politique qui caractérise notre réalité, tout en donnant à la lectrice et au lecteur des instruments pour imaginer des alternatives et, enfin, se libérer. À ce propos, il convient de nous appuyer sur les mots évocateurs de l'écrivaine iranienne Azar Nafisi qui affirme, dans son article « Imagination as Subvertion » : « Reality can only be experienced and analyzed as it changes, and it cannot change without recreating itself through the mirror of imagination[12]. » Monique Wittig aspire

[10] *Ibid.*, p. 29.

[11] M. WITTIG, *Les Guérillères*, *op. cit.*, p. 127 : « Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. »

[12] Azar NAFISI, « Imagination as Subversion », dans Mahnaz AFKHAMI et Erika FRIEDL (dir.),

justement à faire imaginer à la lectrice et au lecteur le changement de la réalité parce qu'un tel changement ne peut que naître tout d'abord dans notre imagination: « Many of one's rights in reality depend upon one's creation of those rights, on one's creation of free spaces in one's imagination, and upon the courage to fight for those rights and spaces[13]. » Comme les enfants de *L'Opoponax*, on devrait alors lire le monde qui nous entoure au prisme de nos désirs et de nos sensations, pour lutter, cette fois-ci comme les protagonistes des *Guérillères*, du *Voyage sans fin* ou de *Virgile, non*, afin de transformer ces désirs et ces sensations en réalité.

Nouvelles perspectives

Dans notre travail, l'approfondissement de plusieurs autres aspects de la poétique wittiguienne n'a pas trouvé de place. Par exemple, nous aurions pu sans aucun doute sonder plus en profondeur l'utilisation de la citation et de l'allusion chez Wittig, surtout pour ce qui concerne des hypotextes importants, comme la Bible. En outre, l'aspect symbolique, le recours fréquent à l'image de la lettre O, ou la présence récurrente de la figure de la sirène et du voyage par mer, tout comme l'incroyable assiduité des éléments tirés du monde végétal, des chiffres et des couleurs, sont autant de caractéristiques qui, en rendant l'œuvre de Wittig unique, auraient peut-être mérité une enquête plus minutieuse.

Pourtant, ce qui serait le plus souhaitable c'est certainement une étude approfondie de l'héritage wittiguien. La corporéité, le lesbianisme et le féminisme ne sont évidemment pas l'apanage exclusif de Monique Wittig, mais elle a plausiblement influencé certaines autrices. Il faut admettre que des écrivaines ont publiquement reconnu une sorte de dette à l'égard de Wittig. Par exemple, lors du colloque « Lire Monique Wittig aujourd'hui », Garréta affirme :

> Monique Wittig est un écrivain extrêmement important pour moi. Elle a rendu possible en quelque sorte mon premier roman, *Sphinx*, qui tentait de prendre littéralement en compte ce qu'elle signifie quand elle dit qu'il faut éliminer, détruire

---

Muslim Women and the Politics of Participation, New York, Syracuse University Press, 1997, p. 61.

[13] *Ibid.*, p. 70-71.

> la marque du genre dans la langue, et que ceci ne peut se faire que dans l'exercice même de la langue[14].

De même, certaines écrivaines ayant vécu à la même époque que Monique Wittig ont partagé des idéés avec elle et ont été peut-être inspirées par son écriture. Nous faisons ici allusion, par exemple, à Michèle Causse, autrice de *L'Encontre*[15], un texte qui présente de nombreuses ressemblances avec les ouvrages wittiguiens. L'utilisation de l'allégorie est effectivement un des procédés qui rapprochent les deux autrices, mais il faut sans aucun doute rappeler l'effort qu'elles partagent vers la création d'un langage révolutionnaire qui puisse s'opposer à la langue inhospitalière et inhabitable du régime politique hétérosexuel. Finalement, il y a aussi des romancières qui apparemment n'ont rien à voir avec la poétique de notre autrice, mais dont la lecture peut étonnamment révéler des points communs et ouvrir des comparaisons très significatives. Nous nous référons, par exemple, à Leslie Kaplan, dont le texte *L'Excès-L'Usine* est organisé sur la base de l'enfer de Dante. Dans ce roman, non seulement l'écrivaine se sert du pronom "on" – comme dans *L'Opoponax*, même si avec des conséquences très différentes –, mais elle fait émerger aussi avec puissance la question de la relation entre la corporéité et du langage : Kaplan affirme effectivement que « Le corps est dans l'espace. Dans le corps, la langue pensée et sans cesse, les petits bruits[16]. »

Nous n'avons cité que quelques-uns des nombreux éléments qu'il serait très intéressant approfondir, mais il est déjà très clair que l'écriture de Monique Wittig a influencé de façon considérable plusieurs voix de la littérature du siècle dernier. Il serait donc souhaitable de relire les œuvres de certaines écrivaines contemporaines pour mieux comprendre si et comment Monique Wittig a été lue et dans quelle mesure elle a su laisser sa marque dans l'histoire littéraire française.

---

[14] A. F. GARRÉTA, « Wittig, la langue-le-politique », dans B. AUCLERC et Y. CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 25. Pour un approfondissement sur les ressemblances entre la poétique de Garréta et celle de Wittig, voir Eva FEOLE, « Le déchaînement littéraire : *Sphinx* d'Anne Garréta et *Le Corps lesbien* de Monique Wittig », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, 12, 2016, p. 110-119.

[15] Michèle CAUSSE, *L'Encontre*, Paris, Éditions des femmes, 1975.

[16] Leslie KAPLAN, *L'Excès-L'Usine*, Paris, P.O.L., 1982, p. 54.

Bref, une fois compris quels instruments ont été utilisés par Wittig afin de réécrire l'histoire littéraire, il serait intéressant de poursuivre notre recherche, en relisant cette nouvelle histoire de la littérature à travers le regard matérialiste et corporel de Monique Wittig.

Bibliographie

Avertissement

La bibliographie suivante ne comprend que les textes cités dans notre thèse. Pour une bibliographie exhaustive de l'œuvre wittiguienne nous signalons le site entièrement consacré à l'autrice, à l'adresse : http://www.moniquewittig.com.

Afin de faciliter la consultation, les volumes et les articles ont été regroupés sur la base de leur contenu. Dans la première partie de notre bibliographie, nous avons énuméré les œuvres de Monique Wittig, dans l'ordre chronologique de leur parution et en les subdivisant selon le genre auxquel elles appartiennent. Ensuite, nous avons regroupé tous les textes littéraires d'autres écrivaines et écrivains.

La deuxième partie de notre bibliographie réunit les études critiques, subdivisés sur la base du domaine intellectuel où elles se situent. Tout d'abord, les monographies et les recueils d'articles concernant Monique Wittig trouveront donc leur place dans cette section. Les études sur le corps et les écrits sur le lesbianisme, l'histoire des femmes et le féminisme seront regroupés sous des rubriques séparées.

Finalement, notre bibliographie se terminera avec l'énumération des articles de presse cités, une sitographie et une filmographie. Un sommaire pourra faciliter davantage la consultation.

Sommaire

ŒUVRES 361
I. Textes de Monique Wittig 361
Œuvres littéraires 361
Récits brefs 361
Pièces théâtrales 361
Pièces radiophoniques 361
Essais 361
Articles et autres textes 361
Textes traduits 362
II. Autres textes littéraires 362

ÉTUDES CRITIQUES 364
III. Critique sur Monique Wittig 364
Ouvrages 364
Articles 365
Entretiens 366
IV. Critique sur Sande Zeig 366
V. Essais et articles 367
Critique littéraire 367
Sémiotique et linguistique 369
Mythocritique 370
Philosophie et études de genre 370
Histoire, sociologie, anthropologie et psychanalyse 371
VI. Études sur le corps 372
VII. Écrits sur le lesbianisme, l'histoire des femmes et le féminisme 373
Sur le lesbianisme 373
Articles et écrits féministes 373
VIII. Articles de presse 375
IX. Sitographie 376
X. Filmographie 376

ŒUVRES

I. Textes de Monique Wittig

Œuvres littéraires

L'Opoponax, Paris, Minuit, 1964

Les Guérillères, Paris, Minuit, 1969

Le Corps lesbien, Paris, Minuit, 1973

Brouillon pour un dictionnaire des amantes, Paris, Grasset, 1976 (écrit avec Sande Zeig)

Virgile, non, Paris, Minuit, 1985

Récits brefs

« Un jour mon prince viendra », *Questions féministes*, 2, 1978, p. 31-39

Paris-la-politique, P.O.L., 1999

Pièces théâtrales

« Le Voyage sans fin », *Vlasta*, supplément numéro 4, 1985

Pièces radiophoniques

L'Amant vert, 1967

Le Grand-Cric-Jules, Radio Stuttgart, 1972

Récréation, Radio Stuttgart, 1972

Dialogue pour les deux frères et la sœur, Radio Stuttgart, 1972

Essais

The Straight Mind and Other Essays, New York, Beacon Press, 1992

La Pensée straight, Paris, Éditions Amsterdam, 2001

Le Chantier littéraire, édité par Benoît AUCLERC, Yannick CHEVALIER, Audrey LASSERRE et Christine PLANTE, Lyon, coédité par Éditions iXe et Presses Universitaire de Lyon, 2010

Articles et autres textes

« La Pensée straight », *Questions Féministes*, 7, 1980, p. 45-53

« The Trojan Horse », *Feminist Issues*, 2, 1984

« On the Social Contract », *Feminist Issues*, vol. IX, 1, 1989, p. 3-12

Monique WITTIG, Gille WITTIG, Marcia ROTHENBURG, Margaret STEPHENSON, « Combat pour la libération de la femme », *L'Idiot International*, 6, 1970, p. 12-17
« Le manifeste de "343 salopes" », *Le Nouvel Observateur*, 334, 1971, p. 5
Antoinette FOUQUE, Monique WITTIG et d'autres femmes, « La Guérilla », *Le Torchon brûle*, 3, 1972, p. 2
M. WITTIG, « Un moie est apparu… », *Minuit*, 2, janvier 1973, p. 43-46
Lettre de Monique Wittig à Nathalie Sarraute, 6 décembre 1983, Fonds Nathalie Sarraute, Paris, Bibliothèque Nationale de France, NAF 28088 (199)

Textes traduits

Monique WITTIG, *Les Guérillères*, traduit par David Le Vay, Boston, Beacon Press, 1971
Monique WITTIG et Sande ZEIG, *Lesbian Peoples : Material for a Dictionary*, New York, Avon Books, 1979

II. Autres textes littéraires

Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964
Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le Livre de Poche, 1999
Blasons Anatomiques des Parties du Corps Fémenin, Lyon, François Juste, 1536
Philippe BENNETT (dir.), *La chanson de Guillaume. (La Chançun de Willame)*, Londres, Grant & Cutler, 2000
Jean BINET-VALNER, *Sur le sable couchées*, Paris, Flammarion, 1928
Alceste BISI, *L'Italie et le romantisme français*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1955
Bertold BRECHT, *Têtes rondes et Têtes pointues*, Paris, Arche, 2011
Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*, Paris, Minuit, 1956
Michèle CAUSSE, *L'Encontre*, Paris, Éditions des femmes, 1975
COLETTE WILLY, *Claudine à l'école*, Paris, Paul Ollendorf, 1900
COLETTE WILLY, *Claudine à Paris*, Paris, Paul Ollendorf, 1901
COLETTE WILLY, *Claudine en ménage*, Paris, Paul Ollendorf, 1902
COLETTE WILLY, *Claudine s'en va*, Paris, Paul Ollendorf, 1903
COLETTE WILLY, *La Retraite sentimentale*, Paris, Paul Ollendorf, 1907
Honoré DE BALZAC, *La Fille aux yeux d'or*, Paris, Furne, 1835
Simone DE BEAUVOIR, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, 1964
Miguel DE CERVANTES, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit par

Aline Schulman, Paris, Seuil, 2001

Jacques DE LACRETELLE, *La Bonifas*, Paris, Gallimard, 1925

Jane DE LA VAUDERE, *Les Demi-sexes*, Paris, Ollendorf, 1897

Liane DE POUGY, *L'Idylle Saphique*, Paris, Les Éditions des Femmes, 1987, première éd. 1901

Denis DIDEROT, *La Religieuse*, Paris, Buisson, 1796

Marguerite DURAS, *Outside. Papiers d'un jour*, Paris, P.O.L., 1984

Jean-Pierre FAYE, *L'Écluse*, Paris, Seuil, 1964

Ernest FEYDEAU, *La Comtesse de Chalis*, Paris, Michel Lévy, 1868

Claire GALLOIS, *À mon seul désir*, Paris, Buchet-Chastel, 1965

André GIDE, *Journal*, tome I, Paris, Gallimard, 1951

Leslie KAPLAN, *L'Excès-L'Usine*, Paris, P.O.L., 1982

Louise LABE, *Œuvres*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1875

Violette LEDUC, *L'Asphyxie*, Paris, Gallimard, 1946

Violette LEDUC, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964

Violette LEDUC, *Thérèse et Isabelle*, Paris, Gallimard, 1966

Violette LEDUC, *Ravages*, Paris, Gallimard, 1955

Giacomo LEOPARDI, *Canti*, Firenze, Felice Le Monnier, 1860

Alessandro MANZONI, *Adelchi*, Milano, Mondadori, 1988, première éd. 1822

Catulle MENDES, *Mèphistophéla*, Paris, Dentu, 1890

Octave MIRBEAU, *Le Jardin des supplices*, Paris, Fasquelle, 1899

Charles MONFORT, *Le Journal d'une Saphiste*, Paris, Offenstadt, 1902

Jean RICARDOU, *La Prise de Constantinople*, Paris, Minuit, 1965

SAPPHO, *Sapho*, traduction par Renée Vivien, Whitefish, Kessinger Publishing, 2010

Nathalie SARRAUTE, *« disent les imbéciles »*, Paris, Gallimard, 1976

Nathalie SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968

Nathalie SARRAUTE, *Isma ou Ce qui s'appelle rien*, Paris, Gallimard, 1970

Nathalie SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963

Nathalie SARRAUTE, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953

Nathalie SARRAUTE, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Robert Marin, 1948

Jean Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964

Maurice SCEVE, *Délie : object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004

TIBULLO, *Le Elegie,* Milano, Mondadori, 1993

Paul VALERY, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1957

VIRGILE, *L'Enéide*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1964

Renée VIVIEN, *La Dame à la louve*, Paris, Hachette, 2013, première éd. 1904

Virginia WOOLF, *Une chambre à soi*, traduit par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1951

Virginia WOOLF, *Lectures intimes*, traduit par Florence Herbulot et Claudine Jardin, Paris, Éditions Robert Laffont, 2013

Virginia WOOLF, *Orlando*, traduit par Charles Mauron, Paris, Delamain et Boutelleau, 1931

ÉTUDES CRITIQUES

II. Critique sur Monique Wittig

Ouvrages

Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012

Marie-Hélène BOURCIER et Suzette ROBICHON (dir.), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes. Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig. Actes du colloque des 16-17 juin 2001*, *Columbia University, Paris,* Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002

Dominique BOURQUE, *Écrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, 2006

Brad EPPS et Jonathan KATZ (dir.), *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Duke University Press, vol. 13, 4, *Monique Wittig : At the Crossroads of Criticism*, 2007

Catherine ECARNOT, *L'Écriture de Monique Wittig. À la couleur de Sappho*, Paris, L'Harmattan, 2002

Leah D. HEWITT, *Autobiographical Tightropes. Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990

Erika OSTROVSKY, *A Constant Journey : The Fiction of Monique Wittig*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991

Namaskar SHAKTINI (dir.), *On Monique Wittig : Theoretical, Political and Literary Essays*, Chicago, University of Illinois Press, 2005

Beatriz SUAREZ BRIONES (dir.), *Las lesbianas (no) somos mujeres. En torno a Monique Wittig*, Barcelona, Icaria, 2013

Articles

Françoise ARMENGAUD, « La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute et chez Monique Wittig », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 19, 1, 1999, p. 35-64

Dominique BOURQUE, « On dirait une révolution : l'originalité formelle de l'œuvre de Monique Wittig », *Tessera*, vol. 30, 2001, p. 92-98

Yannick CHEVALIER, « Le contre-texte comme étai subjectif : l'exemple du j/e du *Corps lesbien* (Monique Wittig, 1973) », *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur le régime littéraire de la Lecture*, 12, 2014, p. 31-43

Jamie DAVIS, « Coming out Fighting : The Warrior Girls of Monique Wittig's *L'Opoponax* », *Crisolengua : A Multilingual Electronic Journal*, Universidad de Puerto Rico, 2, 2008. URL : http://crisolenguas.uprrp.edu/Articles/JamieDavis.pdf

Christine DELPHY, « La passion selon Wittig », *Nouvelles Questions Féministes*, 11/12, 1985, p. 151-156

Maryanne DEVER, « Material Feminism : Monique Wittig's Papers Acquired by the Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University », *Australian Feminist Studies*, 2015, p. 299-303

Anaïs FRANTZ, « Faire et défaire le mythe dans *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Les Cahiers du Ceracc*, 7, 2014

Diane GRIFFIN CROWDER, « Amazons and Mothers ? Monique Wittig, Hélène Cixous and Theories of Women Writing », *Contemporary Literature*, vol. 24, 2, *L'Écriture féminine*, 1983, p. 117-144

Chloé JACQUESSON, « "Sautant en mille morceaux sans pouvoir m/e disjoindre complètement" : sur quelques effets d'illisibilité dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig », *Fabula-LhT*, 16, 2016. URL : http://www.fabula.org/lht/16/jacquesson.html

Audrey LASSERRE, « Hélène Cixous et Monique Wittig : écrire après Beauvoir », *Le Magazine Littéraires*, 566, 2014, p. 81-82

Claire MICHARD, « Assaut du discours straight et universalisation du point de vue minoritaire dans les essais de Monique Wittig », *Genre, sexualité & société*, 1, 2009. URL : https://gss.revues.org/711

Allison PERON, « *Thérèse et Isabelle* de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig », *Sens Public. Revue internationale*, mars 2011. URL : http://www.sens-public.org/spip.php?article811

Marthe ROSENFELD, « Vers un langage de l'utopie amazonienne : le *Corps lesbien* de Monique Wittig », *Vlasta*, 4, 1985, p. 55-64

Julie SCANLON, « "XX+XX=XX" : Monique Wittig's Reproduction of the Monstruos Lesbian », *Paroles Gelées*, 16, 1998, p. 73-76

Simonetta SPINELLI, *A volte ritorna. Monique Wittig e l'Italia*, URL : https://simonettaspinelli2013.wordpress.com/2013/12/02/a-volte-ritorna-monique-wittig-e-litalia/

Simonetta SPINELLI, « Uno sguardo di rispetto. *Elsa Braun* di Monique Wittig », URL : https://simonettaspinelli2013.wordpress.com/wittig-cantora-dellindicibile/uno-sguardo-di-rispetto/

Clive THOMSON, « Dire l'altérité : *Les Guérillères* de Monique Wittig », *Acta Poetica*, 27, 2006, p. 273-291

Yvonne WENT-DAOUST, « *L'Opoponax* ou le parcours de "on" », *Neophilologus*, 75, 1991, p. 358-365

Hélène Vivienne WENZEL, « Le Discours radical de Monique Wittig », *Vlasta*, 4, 1985, p. 43-52

Hélène Vivienne WENZEL, « The Text as Body/Politics : An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context », *Feminist Studies*, 2, 1981, p. 264-287

Clare WHATLING, « Wittig's Monsters : Stretching the Lesbian Reader », *Textual Practice*, vol. 11, 2, 1997

Gille WITTIG, *Ma sœur sauvage*, s.l., Lonrai, 2008

Entretiens

Anne Françoise GARRETA, « French Lesbian Writers ? », *Yale French Studies*, 90, 1996, p. 235-241

Laurence LOUPPE, « Entretien avec Monique Wittig », *L'Art vivant*, 45, 1973-1974, p. 24-25

Josy THIBAUT, « Monique Wittig raconte », *Pro Choix*, 46, 2008, p. 63-76

IV. Critique sur Sande Zeig

Annabelle DOLIDON, « Shifting Wittigian Binaries : abstraction and re-materialization of *The Lesbian Body* in Sande Zeig's *The Girl* », *Feminist Review*, 92, 2009, p. 72-90

Caryl FLYNN, « Girl Talk », URL : http://www.tucsonweekly.com/tucson/girl-talk/Content?oid=1068968

Julie SCANLON, « Getting *The Girl* : Wittig and Zeig's Trojan Horse », Genders, 52, 2010, URL : http://www.genders.org/g52/g52_scanlon.html

V. Essais et articles

Critique littéraire

Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevki*, Paris, Seuil, 1970

Roland BARTHES, « La Mort de l'auteur », *Mantéia*, 5, 1968

Roland BARTHES, *Le Dégré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953

Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Seuil, 1994

Roland BARTHES, « The Death of The Author », *Aspen Magazine*, 5/6, 1967, p. 12-17

Andrea BERNARDELLI, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000

Gretchen Rous BESSER, « Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976 », *The French Review,* vol. 50, 2, 1976, p. 284-289

Elisabeth BADINTER, Lucette FINAS, Jacques LASSALLE, *Trois conférences. Simone de Beauvoir, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions de la BnF, 2002

Mikhaïl BAKTHINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984

Mieke BAL, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, 29, 1978, p. 116-128

Johanne BENARD, « Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 33, 2003, p. 78-90

Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983

Mireille CALLE-GRUBER, *Histoire de la littérature française du XXe siècle ou Les repentirs de la littérature*, Paris, Éditions Champion, 2001

Françoise CHARPENTIER (dir.), *Œuvres poétiques de Louise Labé*, Paris, Gallimard, 1983

Viktor CHKLOVSKI, *Sur la théorie de la prose*, traduit par Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973

Dorrit COHN, « Métalepse et mise en abyme », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 73-94

Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977

Simone DE BEAUVOIR, Yves BERGER, Jean-Pierre FAYE, Jean RICARDOU, Jean-Paul SARTRE, Jorge SEMPRUN, *Que peut la littérature ?* Paris, Union Générale d'Éditions, 1965

Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975

Andrea DEL LUNGO et Brigitte LOUICHON (dir.), *La Littérature en bas-bleus - Tome III. Romancières en France de 1870 à 1914*, Paris, Classiques Garnier, 2017

Lucia DRAGOMIR, « L'Union des écrivains. Un modèle institutionnel et ses limites », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 109, 2011, p. 59-70

Pénélope ENGLEBRECHT, « "Lifting Belly" is a Language : The Postmodern Lesbian Subject », *Feminist Studies*, vol. 16, 1, 1990, p. 85-114

Didier ERIBON, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, 2015

Eva FEOLE, « Le déchaînement littéraire : *Sphinx* d'Anne Garréta et *Le corps lesbien* de Monique Wittig », *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, 12, 2016, p. 110-119

Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 3, 1969, p. 73-104

Anaïs FRANTZ, Sarah-Anaïs CREVIER GOULET, Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Fictions des genres*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2013

Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982

Anne-Claire GIGNOUX, *La Récriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003

Claude GRUAZ, « La ponctuation, c'est l'homme… Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains », *Langue Française*, 45*,* 1980, p. 113-124

Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1990

Francis JACQUES, *Dialogiques : recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses universitaires de France, 1979

Julia KRISTEVA, « Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, 239, 1967, p. 438-465

Jacques LACAN, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 52, 1965, p. 7-15

Guyonne LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2014

Christiane MAKWARD et Madeleine COTTENET-HAGE, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française : de Marie de France à Marie NDiaye*, Paris, Karthala Éditions, 1996

Rachel MESCH, *The Hysteric's Revenge : French Women writers at the Fin de siècle*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006

Michel MERCIER, *Le roman féminin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976

Azar NAFISI, « Imagination as Subversion », dans Mahnaz AFKHAMI et Erika FRIEDL

(dir.), *Muslim Women and the Politics of Participation*, New York, Syracuse University Press, 1997

Jean RICARDOU et Françoise VAN ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972

Jean RICARDOU, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971

Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967

Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963

Jean-Marie ROULIN (dir.), *Corps, littérature, société (1789-1900)*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint- Étienne, 2005

Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956

Nathalie SARRAUTE, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa*, Paris, La Manufacture, 1987

Nathalie SARRAUTE, *Tropismes*, Paris, Denoël, 1939

Colette SARREY-STRACK, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, 2002

Nadia SETTI, « Le Genre : une catégorie utile pour étudier la littérature ? », dans Nadia MEKOUAR-HERTZBERG, Florence MARIE et Nadine LAPORTE (dir.), *Le Genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Vienne, Peter Lang, 2016, p. 185-197

TEL QUEL, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968

Marinella TERMITE, *Le sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain*, Macerata, Quodlibet, 2014

Jennifer WAELTI-WALTERS, *Damned Women. Lesbians in French Novels. 1796-1996*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2000

Sémiotique et linguistique

Roland BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier, Paris, 1965

Roland BARTHES, « La Cuisine du sens (sur la sémiologie) » (*Le nouvel observateur*, 10 novembre 1964

Roland BARTHES, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985

Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966

Gérard GENETTE, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966

Gérard GENETTE, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972

Julia JOYAUX, *Le Langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, SGPP, 1969

Julia KRISTEVA, *Sèméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

Mythocritique

Pierre BRUNEL, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992

Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER (dir.), *Questions de mythocritique*, Paris, Éditions Imago, 2005

Charles DELATTRE, *Manuel de mythologie grecque*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005

Katerine GAGNON et Evelyne LEDOUX-BEAUGRAND, « Parler avec la Méduse : Performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes », *Textimage*, 2014, p. 1-18

Véronique GELY, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », URL : http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html

Suzanne SAÏD, *Approches de la mythologie grecque*, Paris, Nathan, 1993

Philosophie et études de genre

ARISTOTE, *Métaphysique*, sous la direction de Marie-Paule DUMINIL et Annick JAULIN, Paris, Flammarion, 2008

Judith BUTLER, *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge, 1993

Judith BUTLER, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990

Judith BUTLER, *Precarious Life : The Powers of Mourning and Violence*, New York, Verso, 2004

Judith BUTLER, *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004

Rosi BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 2011

Adriana CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1997

Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967

Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

Jacques DERRIDA, *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992

Jacques DERRIDA, *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987

Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Éditions Lignes, 2009

Michel FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil, 1999

Michel FOUCAULT, *Par délà le bien et le mal*, dans *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard,

1994

Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975

Donna HARAWAY, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, 3, 1988, p. 575-599

Herbert MARCUSE, *One-Dimensional Man : Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1964

Louis MARIN, *De la représentation*, Paris, Seuil, 1993

Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, traduit par Marie-Hélène Bourcier, Paris, Éditions Balland, 2000

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, dans Bernard GAGNEBIN et Marcel RAYMOND (dir.), *Œuvres complètes*, tome III : *Du contrat social. Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1964, p. 279-346

Histoire, sociologie, anthropologie et psychanalyse

Maurice AGULHON, André NOUSCHI, Antoine OLIVESI, Ralph SCHOR, *La France de 1848 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2008

Enea BALMAS, *Il buon selvaggio nella cultura francese del settecento*, Fasano, Schena Editore, 1984

Roland BARTHES, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard, Seuil, 2011, première édition 1980

Yves BONNARDEL, *La Domination adulte. L'oppression des mineurs*, Paris, Myriadis, 2015

Denise BOURDET, *Encre sympathique*, Paris, Grasset, 1966

Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998

Pierre BOURDIEU et Jean-Claude PASSERON, *Les Heritiers*, Paris, Minuit, 1964

Jacques CANTIER, *Histoire culturelle de la France du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 2011

Jean-Martin CHARCOT, *Leçons sur les maladies du système nerveux*, Paris, Delahaye, 1875-1887

Julien CHEVALIER, *De l'inversion de l'instinct sexuel au point de vue médico-légal*, Lyon, Imprimerie Nouvelle, 1885

Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpetrière*, Paris, Macula, 1982

Michel FOUCAULT, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1964

Sigmund FREUD, *Œuvres Complètes XVIII*, Paris, PUF, 2002

Jacques LACAN, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001

Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

Claude LEVI-STRAUSS, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, P.U.F., 1949

Cesare LOMBROSO et Guglielmo FERRERO, *La Femme criminelle et la prostituée*, Paris, Alcan, 1986

Olivier WIEVIORKA et Christophe PROCHASSON, *La France du XXe siècle*, Paris, Seuil, 2011

VI. Études sur le corps

Isaac BAZIE, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, 2, 2005, p. 9-24

Francis BERTHELOT, *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997

Paola BONO (dir.), *Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2000

Chantal CHAWAF, *Le corps et le verbe. La langue en sens inverse*, Paris, Presses de la Renaissance, 1992

Michèle CLEMENT et Anne LARUE (dir.), *La femme coupée en morceaux*, Poitiers, UFR, 1999

Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005

Paul DIRKX, « Éditorial. Corpus et corps de l'écrivain », *Sociologie de l'Art*, 1, 2012, p. 7-13

Camille DUMOULIE et Michel RIAUDEL (dir.), *Le corps et ses traductions*, Paris, Éditions Desjonquères, 2008

Claude FINTZ, *Du corps virtuel… à la réalité des corps*, tome I, Paris, L'Harmattan, 2002

Claude FINTZ, « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire. Approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, 153, 2009, p. 114-131

Claude FINTZ (dir.), *Les Imaginaires du corps en mutation. Du corps enchanté au corps en chantier*, Paris, L'Harmattan, 2008

David LE BRETON, *La Sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992

Juliana LOPES MIASSO, « Les Corps en littérature : une lecture de *Boutès* », *Non plus*, 4, 2013, p. 76-88

François-Bernard MICHEL, *Le Souffle coupé. Respirer et écrire*, Paris, Gallimard, 1984

Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992

Marie-Anne PAVEAU et Pierre ZOBERMAN (dirs), *Corpographèses. Corps écrits, corps inscrits*, numéro spécial de la revue *Itinéraires*, Paris, L'Harmattan, 2009

Peggy PHELAN, *Unmarked : The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993

Odile QUERAN et Denis TRARIEUX (dir.), *Les discours du corps. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1993

Hélène ROUCH, Elsa DORLIN et Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL (dir.), *Le Corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005

Martine SAGAERT et Natacha ORDIONI (dir.), *Le Sein. Des mots pour le dire*, Toulon, Université de Toulon, 2015

Jean SENAC, *A-Corpoème*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1981

Armand TROUSSEAU et Hervé PIDOUX, *Traité de thérapeutique et de matière médicale*, tome 2, Paris, Asselin, 1875

Jean-Jacques VINCENSINI (dir.), *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003

VII. Écrits sur le lesbianisme, l'histoire des femmes et le féminisme

Sur le lesbianisme

Stéphanie ARC, *Les Lesbiennes*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2010

Louise BROSSARD, *Trois perspectives lesbiennes féministes articulant le sexe, la sexualité et les rapports sociaux de sexe : Rich, Wittig, Butler*, Montréal, Les Cahiers de l'IREF, 2005

Irène DEMCZUK et Frank W. REMIGGI (dir.), *Sortir de l'ombre. Histoires des communautés lesbienne et gaie de Montréal*, Montréal, VLB éditeur, 1998

ESPACE LESBIEN BAGDAM, *Espace lesbien. Rencontres et revue d'études lesbiennes : l'arme du rire*, Bagdam édition, 2009

Articles et écrits féministes

Frédérique AGNES et Isabelle LEFORT, *100 ans de combats pour la liberté des femmes*, Paris, Flammarion, 2014

Ti-Grace ATKINSON, *Odyssée d'une Amazone*, traduit par Martha Carlisky, Paris, Éditions des femmes, 1975

Frances BARTKOWSKI, *Feminist Utopias*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989

BOSTON WOMEN'S HEALTH BOOK COLLECTIVE, *Our Bodies, Ourselves*, New York, Simon & Schuster, 1973

Rachele BORGHI, « Post-Porn », *Rue Descartes*, 3, 2013, p. 29-41

Marie-Hélène BOURCIER et Alice MOLINER, *Le féminisme*, Paris, Max Milo Éditions, 2012

Adriana CAVARERO et Franco RESTAINO, *Le filosofie femministe*, Milano, Mondadori, 2002

Natacha CHETCUTI et Claire MICHARD (dir.), *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques. Actes de l'atelier "Lesbianisme et féminisme" qui a eu lieu pendant le 3ème Colloque international de la recherche féministe francophone, 2002*, Paris, L'Harmattan, 2003

Hélène CIXOUS, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, vol. 61, 1975, p. 39-54

Hélène CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Denoël, 2010

COLLECTIF, « 2008 : l'inquiétante familiarité », *Pro Choix*, 46, 2008, p. 5-8

Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949

Emmanuelle DE LESSEPS, « Hétérosexualité et féminisme », *Questions féministes*, 7, 1980, p. 55-69

Christine DELPHY, « L'invention du "French Feminism" : une démarche essentielle », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 17, 1, 1996, p. 15-58

Christine DELPHY, « Variations sur des thèmes communs », *Questions féministes*, 1, 1977, p. 3-19

Béatrice DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981

Betty FRIEDAN, *La Femme mystifiée*, Paris, Éditions Gonthier, 1964

Antoinette FOUQUE (dir.), *Génération MLF. 1968-2008*, Paris, Éditions des femmes, 2008

Sara GARBAGNOLI et Vincenza PERILLI, *Non si nasce donna. Percorsi, testi e contesti del femminismo materialista in Francia*, Roma, Alegre, 2013

Luca GRECO, « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les Drag Kings », *Miroir/Miroirs*, 2, 2014, p. 27-36

Colette GUILLAUMIN, *L'Idéologie raciste, genèse et langage actuel*, Paris/La Haye, Mouton, 1972

Nieves IBRAS et Ma Angeles MILAN (dir.), *La Conjura del olvido. Escritura y feminismo*, Barcelone, Icaria Antracyt, 1997

Julia KRISTEVA, *Des Chinoises*, Paris, Éditions des Femmes, 1974

Julia KRISTEVA, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980

Audre LORDE, *Sister Outsider - Essays & Speeches by Audre Lorde*, New York, The Crossing Press, 1984

Françoise PICQ, *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, Brest, éditions-dialogues.fr, 2011

Christine PLANTE, *La petite sœur de Balzac*, Lyon, P.U.L., 2015

Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, Paris, La découverte, 2015

Nadia SETTI, *La scrittura in movimento di Hélène Cixous*, URL : http://www.diotimafilosofe.it/down.php?t=3&id=117

Béatrice SLAMA, « De la "littérature féminine" à "l'écrire-femme" : différence et institution », *Littérature*, 44, 1981, p. 51-71

Éliane VIENNOT, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2014

VIII. Articles de presse

AFP, « En Pologne, manifestation contre l'interdiction de l'avortement », *Libération*, 1 octobre 2016, URL : http://www.liberation.fr/planete/2016/10/01/en-pologne-manifestation-contre-l-interdiction-de-l-avortement_1517173

ANONYME, *L'Aurore*, jeudi 27 août 1970, p. 3b

ANONYME, « Lire *L'Opoponax* de Monique Wittig (parce que c'est un livre qui vous fera retrouver votre enfance) », *Elle*, 19 novembre 1964

Denise BOURDET, « Monique Wittig », *La Revue de Paris*, 12, 1964

Jean CHALON, « Les lecteurs de Monique Wittig (prix Médicis 1964) doivent rentrer dans le "on" », *Le Figaro littéraire*, 9 décembre 1964

Marguerite DURAS, « Une œuvre éclatante », *France Observateur*, 5 novembre 1964

Anne GERMAIN, « Une femme comme tout le monde. Le Médicis à Monique Wittig », *Nouvelles littéraires*, 3, décembre 1964

Mathilde GUILLAUME, « En Argentine, le mouvement féministe ne peut pas se permettre d'être patient », *Libération*, 8 mars 2017 , URL : http://www.liberation.fr/planete/2017/03/08/en-argentine-le-mouvement-feministe-ne-peut-pas-se-permettre-d-etre-patient_1554029

Otto HAHN, « Du sable entre les doigts. *L'Opoponax* par Monique Wittig. Éditions de Minuit, 281 pages, 31,90F », *L'Express*, 9 novembre - 15 décembre 1964

Émile HENRIOT, « Le nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957

Robert KANTERS, « L'école des femmes », *Le Figaro littéraire*, 29 octobre – 4 novembre 1964

Éric LORET, « Le gay pari. Guillaume Dustan, Énarque Destroy, lance chez Balland un

« Rayon Gay » qui veut torpiller l'intelligentia pédé », *Libération*, 25 février 1999
François NOURISSIER, « *L' Opoponax*, roman de Monique Wittig, lu par François Nourissier », *Nouvelles littéraires*, 12 novembre 1964
Jacqueline PIATIER, « Les Débuts de Monique Wittig. *L'Opoponax* », *Le Monde*, 14 novembre 1964
Claude SIMON, « Pour Monique Wittig », *L'Express*, 30 novembre - 6 décembre 1964

IX. Sitographie

http://atilf.atilf.fr
https://itunes.apple.com/us/app/id950583962?mt=8%22
http://www.moniquewittig.com
http://sites.duke.edu/wittig/

X. Filmographie

Pierre DUMAYET, *Lectures pour tous*, diffusé le 7 octobre 1964, Office national de radio diffusion télévision française (ORTF).
Sande ZEIG, *The Girl*, New York, Fox Lorber Films, 2000