



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**DE L'INTERTEXTUALITÉ MYTHIQUE
DANS LE CORPS LESBIEN DE MONIQUE WITTIG**

par

DOMINIQUE BOURQUE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

**Maîtrise ès arts
(Lettres françaises) : M. A.**

Ottawa - 1994

 **Dominique Bourque, Ottawa, Canada, 1995**



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

THE AUTHOR HAS GRANTED AN
IRREVOCABLE NON-EXCLUSIVE
LICENCE ALLOWING THE NATIONAL
LIBRARY OF CANADA TO
REPRODUCE, LOAN, DISTRIBUTE OR
SELL COPIES OF HIS/HER THESIS BY
ANY MEANS AND IN ANY FORM OR
FORMAT, MAKING THIS THESIS
AVAILABLE TO INTERESTED
PERSONS.

L'AUTEUR A ACCORDE UNE LICENCE
IRREVOCABLE ET NON EXCLUSIVE
PERMETTANT A LA BIBLIOTHEQUE
NATIONALE DU CANADA DE
REPRODUIRE, PRETER, DISTRIBUER
OU VENDRE DES COPIES DE SA
THESE DE QUELQUE MANIERE ET
SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT
POUR METTRE DES EXEMPLAIRES DE
CETTE THESE A LA DISPOSITION DES
PERSONNE INTERESSEES.

THE AUTHOR RETAINS OWNERSHIP
OF THE COPYRIGHT IN HIS/HER
THESIS. NEITHER THE THESIS NOR
SUBSTANTIAL EXTRACTS FROM IT
MAY BE PRINTED OR OTHERWISE
REPRODUCED WITHOUT HIS/HER
PERMISSION.

L'AUTEUR CONSERVE LA PROPRIETE
DU DROIT D'AUTEUR QUI PROTEGE
SA THESE. NI LA THESE NI DES
EXTRAITS SUBSTANTIELS DE CELLE-
CI NE DOIVENT ETRE IMPRIMES OU
AUTREMENT REPRODUITS SANS SON
AUTORISATION.

ISBN 0-612-04957-4

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Toute ma gratitude va à Madame Nicole Bourbonnais qui a su démêler patiemment les fils de ma pensée et à Sylvie Bompis qui a rendu la rédaction de cette thèse possible.

TABLES DES MATIÈRES

PROLOGUE	p. 3
CHAPITRE I : LE MYTHE DE L'EUCCHARISTIE :	
DE LA DÉVORATION À LA CÉLÉBRATION	p. 14
La dévoration comme lieu de jouissance	p. 24
Le renouvellement de l'alliance christique	p. 51
CHAPITRE II : DE LA MÉTAMORPHOSE	
DES COMPAGNES D'ARTÉMIS	p. 63
Le monstre et la bête	p. 71
La liquéfaction et la putréfaction :	
sources et pierres	p. 87
Les métamorphoses en créatures luxuriantes	p. 101
ÉPILOGUE	P. 114
BIBLIOGRAPHIE	p. 124

Dominique Bourque

De l'intertextualité mythique
dans Le Corps lesbien de Monique Wittig

M.A. Lettres françaises

RÉSUMÉ

Dans Le Corps lesbien, Monique Wittig tente de dégager le personnage de la lesbienne de la pénombre textuelle¹ dans laquelle il est progressivement entré après les vers de Sappho, c'est-à-dire au fur et à mesure que se consolide, en Grèce, la culture des envahisseurs patriarcaux (les Achéens et les Doriens) et que la religion chrétienne point dans le bassin méditerranéen. L'auteure opère la "résurrection" parodique de cette figure avalée par l'histoire de la littérature occidentale, en s'appropriant les deux mythes charnières de la mythologie biblique et païenne, soit celui de l'Eucharistie (tel qu'il est présenté dans le Nouveau Testament), et celui de la métamorphose des chasseresses, ou compagnes d'Artémis, en proies (tel qu'il apparaît dans Les Métamorphoses d'Ovide).

Wittig réalise l'absorption et la transformation de ces deux hypotextes, ou intertextes de base, en les emmêlant à des récits mythiques de la dévoration ou de la métamorphose qui leur sont antérieurs, tels ceux du cannibale Thyeste, de l'avalement de Jonas par le «poisson» biblique ou du changement de dieux et de mortels en

¹ Wittig ajoute qu'on ne saurait même parler d'un tabou, dans la mesure où le thème n'a aucune réelle existence dans l'histoire littéraire (voir «Author's Note», The Lesbian Body, New York, William Morrow, 1975, p. ix).

animaux, plantes ou éléments. De la sorte, elle démystifie et recompose ces mythes en montrant et exploitant leur processus de création.

Dans un premier temps, cette étude se penche sur la déconstruction du mythe de l'Eucharistie par le biais du grand procédé intertextuel de l'œuvre, celui du «va-et-vient²». Par la constante évocation du mythe de la Communion eucharistique à travers ceux des célébrations païennes, ce procédé met en relief le motif central de l'œuvre qui est une «passion-consommation» amoureuse plutôt que sacrificielle. Dans un deuxième temps, l'étude s'attache aux procédés de réhabilitation du modèle mythique de la Compagne d'Artémis, avatar de l'Amazone et précurseur littéraire de la lesbienne monstrueuse. L'enrichissement de ce modèle est rendu possible par l'enchâssement de fragments isotopiques tirés d'autres mythes de la métamorphose³. Ces emprunts intertextuels font spécifiquement valoir, d'une part, la métamorphose comme une transgression de la mort et, d'autre part, les caractéristiques de la lesbienne qui sont, selon Wittig, sa force désirante et son refus des normes. En assimilant la figure du Christ dévoré et renaissant, à celle de la Chasserresse dévoratrice et se métamorphosant, Wittig crée

² Ce procédé a été cerné par Michael Riffaterre dans son article «La Trace intertextuelle», La Pensée française, n° 215, Paris, oct. 1980, p. 4-18.

³ Laurent Jenny se penche sur différents types d'enchâssements dans son article «La Stratégie de la forme», Poétique, n° 27, 1976, p. 165-182.

un nouveau modèle mythique basé sur une relation réciproque plutôt qu'autoritaire. De fait, l'apparition du couple lesbien dans l'univers symbolique de la culture occidentale, rompt la lignée hiérarchique des figures familiales (la Déesse Mère, le Père des Dieux et le Fils de Dieu).

Au fil de ces analyses, on constate donc que l'auteure fait émerger, au-delà d'un corps spécifique, un point de vue inédit sur la scène littéraire, un point de vue fondateur d'une nouvelle mythologie (d'un nouveau code). En effet, en humanisant un corps perçu comme monstrueux, Wittig crée un sujet en dehors de la catégorie des genres, qu'elle universalise. La force du Corps lesbien, signale Erika Ostrovsky : «resides in the singularly passionate and astonishingly complex poetic renderings of acts and feelings that all living beings can experience and share⁴». Cette nouvelle perspective renouvelle le pacte textuel du Nouveau Testament entre un Fils sauveur et un peuple pécheur, pour lui substituer un pacte interactif entre amantes.

⁴ A Constant Journey, É.-U., Southern Illinois University Press, 1991, p. 199p.

PROLOGUE

Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles.

Monique Wittig¹

En 1964, Monique Wittig reçoit le prix Médicis pour sa première œuvre L'Opoponax². Selon Marguerite Duras, si ce roman :

régi par une règle de fer [...], celle de n'utiliser qu'un matériau descriptif pur, et qu'un outil, le langage objectif pur, [...] est l'exécution capitale de quatre vingt-dix pour cent des livres qui ont été faits sur l'enfance³,

c'est parce que l'auteure récusé la forme canonique du roman d'apprentissage caractérisé par une voix narrative subjective et cohérente, pour en adopter une plus représentative de la perspective impersonnelle et morcelée de l'enfant⁴. Dès ce livre initial transparaît donc le

¹ M. Wittig, «Le Cheval de Troie», Vlasta, n° 4, 1985, p. 37.

² M. Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.

³ Marguerite Duras, postface de L'Opoponax, op. cit., p. 283.

⁴ Erika Ostrovsky analyse les innovations formelles de L'Opoponax, dans son livre intitulé A Constant Journey, É.-U., Southern Illinois Press, 1991, 199p. Elle souligne, entre autres l'utilisation du «on» impersonnel de l'enfant à la place du «je» subjectif de l'adulte, et l'usage d'une multitude de protagonistes,

principal souci de Wittig qui est de renouveler le langage littéraire, ses techniques et ses formes :

Ce qui est au centre de la littérature, ce sont des formes constituées par des œuvres [...]. Soit on reproduit des formes existantes, soit on en crée de nouvelles.⁵

En outre, en s'appropriant, avec beaucoup d'humour, les différents genres littéraires⁶ - du bildungsroman au roman initiatique, en passant par l'épopée, sans même dédaigner le dictionnaire -, Wittig transforme leur grand code commun, celui de la mythologie gréco-latine et biblique. Toutefois, si dans L'OpoPONax, Les Guérillères⁷, le Brouillon pour un dictionnaire des amantes⁸, Virgile, non⁹, etc., la récupération de ce code s'opère à partir de mythes bien circonscrits, tels ceux d'Orphée et d'Eurydice ou des Amazones, dans Le Corps lesbien¹⁰, son troisième livre,

«d'une marée d'enfants» selon l'expression de Marguerite Duras, au lieu d'une seule héroïne.

⁵ M. Wittig, op. cit., p. 38.

⁶ Voir l'article d'Hélène Vivienne Wenzel : «Le Discours radical de Monique Wittig», Vlasta, op. cit., p. 43-52.

⁷ M. Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

⁸ M. Wittig et S. Zeig, Paris, Grasset, 1976.

⁹ M. Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

¹⁰ M. Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973. Toutes les citations seront tirées de cette édition et la pagination sera mise entre parenthèses dans le texte.

c'est tout le territoire mythique païen et chrétien, qui est miné et transformé.

Le plus inclassable de ses livres sur le plan formel - il faudrait le situer à la croisée du récit et du poème, de la litanie et de l'incantation -, il est aussi le plus audacieux de tous par son thème : le corps lesbien¹¹, jamais abordé de front dans la littérature française¹², et par sa facture en fragments, reconstituant le corps lesbien morcelé (on pense bien sûr au mythe égyptien où le corps dispersé d'Osiris est rassemblé par Isis)¹³. En outre, à travers les cent dix pièces lyriques qui composent ce livre, et que l'on appellera «chants» pour souligner leur

¹¹ Le sujet de la lesbienne a certes été abordé par plusieurs auteurs (Diderot, Baudelaire, Vivien, Proust, Delarue-Mardrus, Colette...), mais le point de vue lesbien (ce que Wittig choisit d'évoquer matériellement en se référant au «corps»), sa perspective originale et personnelle, ne l'a pas été.

¹² «Violette Leduc is the only French writer Monique Wittig acknowledges as a predecessor. In La Bâtarde and in Thérèse et Isabelle [...] the lesbian is no longer the object of literary discourse seen from an outside point of view. She is her own heroine [...]. But the power of this [subject] is weakened in La Bâtarde by the autobiographical nature of Leduc's enterprise. As soon as the narrator and the text move out of the gynaeceum into a male-dominated world, the female body can no longer occupy the center of the stage». Elaine Marks, «Lesbian Intertextuality», Homosexualities and French Literature, Cultural Contexts/ Critical Texts (sous la direction de G. Stambolian et de E. Marks), Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 373-375.

¹³ Marthe Rosenfeld, «Vers un langage de l'utopie amazonienne : le Corps lesbien de Monique Wittig», Vlasta, op. cit., p. 56.

qualité mélodique, les mythes deviennent une «matière première» du texte au même titre que les mots :

En littérature, les mots sont donnés à lire dans leur matérialité. Mais pour atteindre ce résultat tout écrivain doit d'abord faire une opération de réduction sur le langage [vu comme forme et sens] qui le dépouille de son sens afin de le transformer en un matériau neutre - c'est-à-dire en un matériau brut. Ce n'est qu'alors qu'on peut travailler les mots et leur donner une forme. Cela ne veut pas dire que l'œuvre achevée n'a pas de sens, mais que son sens lui vient de sa forme, des mots travaillés.¹⁴

Dans l'œuvre susmentionnée, cette opération de neutralisation s'effectue principalement grâce à la «réduction», en leurs diverses trames, des mythes les plus centraux de la culture occidentale. Il s'agit, entre autres, des mythes de la **dévoration**, tels le récit païen du cannibale Thyeste ou encore de celui de l'Eucharistie, et des mythes gréco-latins de la **métamorphose**, qui racontent la transformation des dieux, déesses et mortels en animaux, plantes ou éléments.

Mais est-ce un hasard si Wittig choisit justement pour son œuvre de transformation, ces deux complexes mythiques ? N'annonce-t-elle pas ainsi son adhésion à la définition que donne Julia Kristeva du mot «texte» : «tout texte est

¹⁴ M. Wittig, Vlasta, op. cit., p. 39.

absorption et tranformation d'[au moins] un autre texte¹⁵ ? De fait, à travers son traitement de tels «modèles archétypiques», l'auteure récupère, pour les modifier, les codes textuels sans lesquels, spécifie Laurent Jenny : «l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue¹⁶». Dans ce sens, cette absorption/transformation, que Kristeva a baptisé «l'intertextualité», est aussi, comme l'a écrit Michael Riffaterre «la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie¹⁷».

Au niveau grammatical, par exemple, ce bouleversement des codes dans Le Corps lesbien se traduit, entre autres, par un procédé général de transformation, celui du pronom personnel «je» ainsi que des adjectifs possessifs «ma», «mon» et «mes». En effet, Wittig insère une barre oblique entre la première et la deuxième lettre de chacun de ces mots (j/e, m/a,...). Cette barre fracture le sujet entier, absolu, afin de l'ouvrir en un sujet infiniment varié,

¹⁵ J. Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman,» Critique, avril 1967, p. 440-441.

¹⁶ L. Jenny, «La Stratégie de la forme», Poétique, 1976, p. 247.

¹⁷ M. Riffaterre, «La Trace de intertexte», La Pensée française, n° 215, oct. 1980, p. 4.

illimité, en d'autres mots, en un sujet capable d'absorber et de renouveler les récits des mythologies occidentales.

Or, parmi les critiques de l'œuvre de Wittig, peu ont étudié ses modes d'assimilation et de recomposition des codes mythiques et aucun ne l'a fait de manière systématique. Ainsi, si dans son article : «Le déplacement du sujet phallique», Namascar Shaktini s'est intéressée à son traitement du mythe égyptien d'Isis et d'Osiris (transformés en lesbiennes par Wittig), elle ne le fait qu'accessoirement pour montrer comment l'auteure déplace vers le corps lesbien «la métaphore centrale et absolue» de notre épistémè concentrée jusqu'à très récemment autour du «phallus»¹⁸. De même, dans son livre, A Constant Journey¹⁹, Erika Ostrovsky se contente de mentionner la transformation en lesbiennes de plusieurs personnages mythiques, ainsi que l'appropriation de certains mythes (dont celui du «Cantique des Cantiques», de l'Eucharistie, d'Isis et d'Osiris), mais sans s'y attarder et sans traiter la problématique du travail spécifiquement intertextuel de l'auteure.

¹⁸ Namaskar Shaktini, «Le déplacement du sujet phallique : l'écriture lesbienne de Monique Wittig», Vlasta, op. cit., p. 65.

¹⁹ E. Ostrovsky, op. cit.

En fait, Elaine Marks est la seule critique de l'œuvre de Wittig, à s'être servie de cet outil conceptuel qu'est l'intertextualité, dans son article «Lesbian Intertextuality²⁰». Mais elle y a recours, non pas pour étudier la transformation des mythes, mais plutôt pour retracer l'impact de la poésie de Sappho²¹ sur l'œuvre de Wittig, Violette Leduc, Colette et d'autres auteurs ayant abordé le sujet lesbien.

* * *

À travers cette étude, je me propose donc d'analyser le traitement des mythes de la dévoration et de la métamorphose dans Le Corps lesbien, en me servant des travaux de deux théoriciens de l'intertextualité, soit M. Riffaterre et L. Jenny. Plus spécifiquement, je me servirai du procédé intertextuel du «va-et-vient» que met au jour Riffaterre, et des techniques d'enchâssement et d'exploitation des intertextes que dévoile Jenny. Le premier de ces outils méthodologiques me permettra de

²⁰ E. Marks, op. cit., p. 353-377.

²¹ «Sappho and her island Lesbos are omnipresent in literature about women loving women [...]. Through her own poetic fragments she is the unwitting initiator of three apparently distinct models...», E. Marks, op. cit., p. 356. Quant à l'orthographe du nom «Sappho», j'utilise celle qu'adopte l'une des spécialistes de l'œuvre de la poète de Lesbos, Édith Mora (Sappho, histoire d'un poète et traduction originale de l'œuvre).

montrer comment Wittig déplace de manière générale le sens d'un mythe en évoquant ceux qui l'ont précédé ou suivi. Ainsi, en rappelant les mythes grecs de la dévoration, l'auteure démystifie et sape le "grand" mythe chrétien qui perpétue l'exclusion de la "Fille"²² (par opposition au Fils) dans l'économie symbolique occidentale, soit celui de l'Eucharistie. Toujours, grâce à ce «va-et-vient intertextuel», elle contribue à réhabiliter le mythe des chasseresses, ou compagnes d'Artémis, à partir des nombreux récits de la métamorphose qui peuplent la mythologie païenne. Quant aux autres procédés, qui sont des figures de rhétorique, ils mettent en lumière le mécanisme même du passage de l'un à l'autre texte emprunté.

De Gérard Genette, autre théoricien de l'intertextualité²³, soit de «toute relation unissant un texte B ([...] l'hypertexte) à un texte antérieur A ([...] l'hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire²⁴», je ne retiendrai que sa nomenclature du texte source. J'appellerai donc le Nouveau

²² Au sens de femmes indépendantes et célibataires.

²³ Il renomme ce procédé la «transtextualité», G. Genette, Palimpseste, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, p. 11-12.

²⁴ Loc. cit.

Testament et Les Métamorphoses d'Ovide, ces textes dont s'inspire surtout Wittig, des «hypotextes» pour ne pas les confondre avec les autres récits mythiques, ou simples «intertextes», auxquels se réfère l'auteure à l'occasion. À travers ces procédés, il s'agira de retrouver les fils intertextuels que choisit de croiser l'auteure pour mettre en relief non seulement de nouveaux motifs littéraires mais un nouvel univers mythique à la fois exclusivement lesbien, essentiellement parodique et fondamentalement universel.

En outre, dans la mesure où Wittig reprend un nombre important de mythes à travers plusieurs textes depuis les premiers livres de la Bible (XI^e av. J.-C.) jusqu'aux Mouches (1943) de Sartre - en passant par L'Odyssée d'Homère, les vers de Sappho et des Fleurs du Mal de Baudelaire -, je me référerai à des ouvrages de spécialistes sur les mythes. Il s'agit des études de Robert Graves, d'Albert Henrichs, de Forbes Irving et de Barbara G. Walker²⁵, tous soucieux de l'évolution des récits mythiques et de leurs interactions, ainsi que de

²⁵ Voici dans l'ordre des auteurs mentionnés les titres de ces études : The Greek Myths, É.-U., Moyer Bell Limited, 1988, 2 vol. 782p.; «Human Sacrifice in Greek Religion», Le Sacrifice dans l'Antiquité, Genève, Fondation Hardt, tome XXVII, 405p.; Metamorphosis in Greek Myths, Oxford, Clarendon Press, 1990, 326p.; The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, San Francisco, Harper & Row, 1983, 1124p.

celle de Pierre Brunel²⁶, théoricien des mythes dans la littérature. Leurs études permettront une plus juste appréciation de l'ampleur du travail de contrepoint de Wittig.

Suivant les deux mythes centraux auxquels se réfère l'auteure à partir des hypotextes (le Nouveau Testament et Les Métamorphoses d'Ovide), cette étude est divisée en deux chapitres. Le premier présente l'érosion du mythe de la Communion eucharistique à partir de son emmêlement aux mythes de la dévoration de corps sacrifiés ou de récits de cérémonies alimentaires. Le deuxième analyse plus spécifiquement l'enrichissement et l'expansion du modèle de la Chasserresse se métamorphosant, à partir d'emprunts aux mythes de la transformation de dieux et de mortels rebelles ou amants. Il s'agira de voir, à partir de ce travail intertextuel sur les mythes, si Wittig fait émerger, au-delà d'un nouveau «Corps», un nouveau point de vue sur la scène littéraire et symbolique.

²⁶ Pierre Brunel, Le Mythe de la métamorphose, Paris, Uprisme, 1974, 303p.

CHAPITRE I

LE MYTHE DE L'EUCARISTIE : DE LA DÉVORATION À LA CÉLÉBRATION

[J]/e m//interroge dans le silence
dans le manque de trace,
j//interroge une absence si étrange
qu'elle m/e cause un trou au-dedans
de m/on corps (p. 31).

Monique Wittig

Je crois [...] que les fluctuations
de l'intertexte [«l'ensemble des
textes qu'un lecteur peut
rapprocher de celui qu'il a sous
les yeux»] ne relèvent pas du
hasard, mais de structures, dans la
mesure où une structure admet des
variantes plus ou moins nombreuses,
mais qui ramènent toutes à un
invariant.

Michael Riffaterre¹

Parmi tous les chants se référant à une forme
d'alimentation dans Le Corps lesbien, une majorité se
rapportent à la dévoration passionnée du corps de l'une ou
l'autre amante, par l'une ou l'autre :

M/a très délectable j/e m/e mets à te manger
(p. 17);

J//ai avalé ton bras [...]. Tes doigts se
mettent en éventail dans m/on œsophage [...]. J/e
lutte contre l'éblouissement (p. 59);

[T]u m//avales, j/e rentre tout droit dans ton
œsophage immense rouge illuminé (p. 101);

Sur m/on ordre elles apprêtent m/es membres
sectionnés [...], elles te les présentent

¹ M. Riffaterre, op. cit., p. 5.

entourés de sauces diverses [...]. Tu les consommes volontiers (p. 117-118);

Tu m/e mâches [...] tu m/e consommes avec trop de précipitation (p. 184-185).

Cette dévoration, qui inclut l'absorption du sang : «J/e tremble que j/e ne sois pas désignée [...], pour lécher ton sang sur l'envers de tes cuisses» (p. 61), n'est jamais cause de mort. Au contraire, douées de la capacité d'avaler sans tuer et de celle d'être avalées sans dommage, les amantes (J/e et Tu) peuvent réapparaître d'un chant à l'autre.

Or, une lecture attentive de l'œuvre permet de constater que cette dévoration-résurrection passionnelle s'articule autour de plusieurs mythes qui, à leur tour, renvoient à un mythe central, celui de l'Eucharistie². En effet, on reconnaît les mythes cannibales "père-fils" de la période hellénique (XII^e siècle a.v. J.-C. - 0), entre autres celui où Thyeste est leurré par son frère Atrée; le mythe de la dévoreuse Scylla effrayant Ulysse et son équipage; celui de l'avalement du Jonas de la Bible par un

² Le christianisme reprend le mythe d'un sauveur commun à plusieurs peuples et époques avant notre ère : «Middle-Eastern traditions presented a long line of slain and cannibalized Saviors extending back to prehistory». En effet, on n'a jamais réussi à trouver des traces tangibles de la vie de Jésus-Christ : «[D]espite centuries of research, no historical Jesus has come to light. It seems his story was not merely overlaid with myth; it was mythic to the core». B. Walker, op. cit., p. 464 et 471.

«grand poisson», avatar de la déesse Dercétis ou Aphrodite Salacia; enfin, celui des douze dieux olympiens au moment de leurs banquets.

Toutefois, dans cet ingénieux tressage de mythes, la "préséance" du mythe de l'Eucharistie s'établit dès la première trace intertextuelle du livre - Genette dirait : dès son «paratexte» -, soit son titre même : Le Corps lesbien, qui mimant la formule liturgique : «Le Corps du Christ», annonce le remplacement du Christ par une «Christa³» lesbienne. La mise au jour de ce mythe, et donc de l'hypotexte du Nouveau Testament, se fait progressivement, au fur et à mesure qu'apparaissent, après les premiers chants évoquant l'enfer et certains Livres de l'Ancien Testament («La Genèse», «Le Lévitique», «Le Cantique des Cantiques»), ceux consacrés aux moments clefs de la vie du Christ. Ainsi, du Chant XXIV où Wittig retrace la rencontre de Jésus avec Jean Le Baptiste (devenant Jeanne La Baptiste) au Jourdain⁴ :

³ «[T]on visage tout plat peint sur le linge de Véronique tels les traits douloureux de Christa la très crucifiée» (p. 30).

⁴ La Bible (traduite en français sous la direction de la Société Biblique Française), Canada, Le Cerf, 1977, 1731p. Voir Matthieu (Mt) 3.13-17, Marc (Mc) 1.9-11, Luc (Lc) 3.21-22 et Jean (Jn) 1.29-34.

[J]/e t'annonce à celles immobiles pour te regarder venir, j/e te baptise pour les siècles des siècles, ainsi soit-il (p. 25),

au Chant XC où elle reprend la scène de son apparition (après sa résurrection) à Marie-Madeleine en pleurs⁵:

J//ai un tel désir de pleurer qu'une douleur m/e vient à l'intérieur de m/on thorax [...], les larmes sautent de m/es yeux, elles t'inondent [...], j/e te regarde alors (p. 152),

en passant par le Chant LXXXII où elle rappelle sa crucifixion au Golgotha : «[M]ère mère pourquoi m//as tu abandonnée» (p. 138), en présence de l'aimé Jean (devenant Jeanne)⁶ :

[J]/e te quitte m/a très chérie, à peine ai j/e quitté l'endroit où tu te reposes [...], j/e hurle [...] à m/e faire péter les poumons . . (p. 138-139),

les scènes cruciales du Nouveau Testament se succèdent. Toutefois, Wittig transforme systématiquement le Christ et les figures qui l'entourent, en lesbiennes. En effet, Jeanne La Baptiste éprouve un «vertige» en présence de Christa qu'elle décrit comme «superbe», l'"apôtre" Jeanne est la «très chérie» de cette dernière et Marie-Madeleine, pleurant, admet : «[T]u le sais j//ai si mal de toi que j//ai bonheur extrême» (p. 153). En outre, l'enchaînement

⁵ Ibid., Jn 20.11-18, Mc 16.9-11. Le nom biblique est «Marie de Magdala».

⁶ Ibid., Mt 27.46, Mc 15.34, Lc 23.46 et Jn 19.17-30.

de ces chants rappelant la vie du Christ éclaire la structure du livre, fondée sur le déroulement de la messe et sur la scène centrale de la Communion comme le souligne Erika Ostrovsky :

The various parts of *Le Corps lesbien* can be seen as an appropriation and recreation of the Holy Mass: Introit, Gloria, Invocation, Passion, Ascension, and Assumption [...]. And of course in the central portion of the Mass, Communion, the phrase "this is my body" (echoing the "Corps" of *Le Corps lesbien*) figures prominently.⁷

L'Eucharistie, on s'en souvient : «commémore et perpétue le sacrifice du Christ⁸» destiné à la rédemption des péchés du monde. Elle est indissociable de cette promesse d'une vie après la mort, faite à Capharnaüm par ce «Fils de l'homme» :

Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle, et moi, je le ressusciterai au dernier jour. Car ma chair est vraie nourriture et mon sang vraie boisson. Celui qui mange ma chair et boit mon sang demeure en moi et moi en lui...⁹

Cette promesse fait du corps du Christ l'aliment et l'instrument d'une renaissance, réalisée par l'acte alimentaire : «Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle [...] demeure en moi et moi en lui».

⁷ E. Ostrovsky, op. cit., p. 82.

⁸ Le Petit Robert, Paris, Le Robert, 1973, p. 640.

⁹ La Bible, Jn 6.54-56, p. 1487.

C'est la transsubstantiation du Corps du Christ en les espèces du pain et du vin qui permet à celui ou à celle qui communie d'accéder au dépassement de sa propre chair.

Par le rappel de cette transsubstantiation, ou transformation du Corps du Christ, réalisée lors de la dernière Cène :

Il [Jésus] prit du pain et après avoir rendu grâce, il le rompit, le leur donna en disant : «Ceci est mon corps donné pour vous. Faites ceci en mémoire de moi.» Et pour la coupe, il fit de même après le repas, en disant : «Cette coupe est la nouvelle alliance en mon sang versé pour vous»¹⁰,

l'Eucharistie célèbre l'avènement d'une nouvelle alliance du peuple avec le Fils (Nouveau Testament), après celle passée avec le Père (Ancien Testament), même si ce Fils se présente comme un reflet du Père : «Les paroles que je vous dis, je ne les dis pas de moi-même! Au contraire, c'est le Père qui demeurant en moi, accomplit ses propres œuvres¹¹». En fait, en proposant un dieu qui n'est plus strictement associé à l'acte re-producteur (le Fils est avant tout un Sauveur), le pacte eucharistique modifie l'économie symbolique occidentale.

¹⁰ Ibid., Lc 22.19-20, p. 1471-2.

¹¹ Ibid., Jn 14.10, p. 1501.

La mise en lumière des traits qui caractérisent la figure christique comme aliment de résurrection et instrument d'une nouvelle alliance, à travers les figures sacrificielles qui l'ont précédée, permet le dévoilement du grand procédé intertextuel utilisé par Wittig dans Le Corps lesbien. Ce procédé rappelle celui que Riffaterre nomme «le va-et-vient intertextuel», et qu'il décrit comme la mise en présence, dans une œuvre, d'un texte par un autre à partir de leurs points de contact :

[L]'image, c'est ici le va-et-vient intertextuel grâce auquel Derrida nous fait lire alternativement Hegel à travers un intertexte mallarméen, Mallarmé à travers un intertexte hégélien - [...], gymnastique verbale où deux textes «font la preuve» de l'un et de l'autre, tour à tour, par leur capacité à se superposer l'un sur l'autre¹².

Toutefois, si Wittig entrecroise dans un «va-et-vient» constant les mythes de la dévoration et celui de l'Eucharistie, en se référant aux premiers pour évoquer le second et vice-versa, c'est moins pour «f[aire] la preuve» de ces mythes que pour opérer leur démystification. Plus précisément, c'est à la déconstruction du modèle d'un fils élu au détriment de sa "sœur", que s'emploie l'auteure en faisant éclater les diverses figures mythiques ayant servi à son élaboration. À travers cette déconstruction, elle

¹² M. Riffaterre, op. cit., p. 8. Je souligne.

neutralise le code symbolique traditionnel afin de pouvoir créer de nouveaux modèles mythiques.

En faisant voler en éclats, ou en fumée, la figure *textuelle* du Christ - car il est le seul dieu représenté par un livre, souligne Kristeva¹³ -, en subvertissant le code mythique qui associe renaissance et reconnaissance d'un nouveau corps-sujet, Wittig fait renaître, tel un phénix, l'être lesbien des cendres phallogocentriques. La lesbienne symbolise, en effet, dès son apparition dans les premiers mythes et écrits (à travers les Amazones et la poésie de Sappho), une culture a-patriarcale où les femmes sont libres de vivre comme elles l'entendent.

Laissant de côté la dimension religieuse du mythe de l'Eucharistie (le rachat des péchés du monde), Wittig se concentre donc sur son encodage symbolique. D'où son appropriation sémantique et formelle de la formule liturgique : «Le Corps du Christ», dès le titre de l'œuvre : Le Corps lesbien. En substituant, en effet, au

¹³ «Si on trouvait des divinités écrivantes dans l'art étrusque, le Christ semble être le seul Dieu représenté avec un volume. Religion des livres sacrés, le christianisme a rencontré le néo-platonisme et en général l'idéalisme de l'antiquité sur le terrain de l'écriture comme signe expressif de la vérité, de la Foi, de la Parole Divine. Dieu, Parole et Écriture se joignent au sein du Christianisme.», Julia Kristeva, Le Texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive, Paris, Seuil, 1970, p. 142. Le mot «Bible» vient d'ailleurs du grec «ta biblia» qui signifie «les livres».

complément de nom «du Christ», l'adjectif qualificatif «lesbien», Wittig remplace le sujet absolu et autoritaire (monothéiste), par un sujet interactif et dynamique (amoureux). D'où l'incessant renversement de perspective entre *J/e* et *Tu*, alternativement dévorées et ressuscitées. Parallèlement, elle accentue l'importance du mot «Corps», qui passe d'une position auxiliaire au sein de la formule : «Le Corps du Christ», à une position centrale dans le titre : *Le Corps lesbien*. Par ce glissement, qui fait d'un «Corps» un *sujet* à part entière, elle renverse définitivement la perspective spirituelle (désincarnée) du Christianisme, pour en adopter une plus spécifiquement sensuelle (amoureuse).

En résumé, c'est en s'adonnant systématiquement au "retressage" de figures dévoratrices aussi diverses que celles de Thyeste (guerrier), Scylla (monstre) ou Aphrodite (déesse), corrélativement à la déconstruction du modèle christique, que l'auteure réalise le travail intertextuel «de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur¹⁴». Dans ce chapitre, il s'agira donc de montrer comment le jeu intertextuel fait

¹⁴ L. Jenny, op. cit., p. 262.

advenir une nouvelle vision de la dévoration, comme lieu de jouissance et de liberté au-delà de la renaissance, et comment, à partir de l'épiphanie du corps lesbien, ce jeu renouvelle le pacte christique et littéraire.

La dévoration comme lieu de jouissance

Car ma chair est vraie nourriture
et mon sang vraie boisson¹⁵.

Suivant le déroulement de la messe, les chants consacrés à la nouvelle Communion sont surtout situés au milieu de l'œuvre. Dans ces chants, les amantes J/e et Tu comme les appelle Wittig, s'entredévorent passionnément pour marquer la puissance de leur désir. Pour bien saisir cet aspect de l'œuvre, il faut voir comment l'auteure opère la déconstruction du corps christique, à partir de mythes plus anciens.

Albert Henrichs adopte l'hypothèse, dans son article «Human Sacrifice in Greek Religion», que le rituel eucharistique (faisant du corps christique un aliment de résurrection) s'est constitué à partir de la synthèse de divers cultes sacrificiels. Parmi ces cultes, il retient, entre autres, ceux liés à la préparation des animaux

¹⁵ La Bible, op. cit., Jn 6.55, p. 1487.

propres à la consommation et ceux liés à la résurrection des rois sacrifiés (en fait, on substituait à ces rois de jeunes hommes appelés «Fils» ou «Christos») :

The principal religious roots of the earliest Christian interpretations of Jesus' violent death lie in Jewish animal sacrifice (with its characteristic emphasis on the separation of the victim's "flesh and blood"), in the universal concept of the vicarious victim, and in Greek stories of patriotic self-sacrifice on behalf of others¹⁶.

Dans la mesure où les mythes cannibales de la mythologie grecque jouent un rôle de premier plan¹⁷ dans les chants qui seront analysés dans ce chapitre, un bref rappel de leur structure s'impose. Mis à part le titan Kronos qui gobe ses filles autant que ses fils (les futurs dieux et déesses olympiens) et Zeus qui avale la déesse Métis, les cannibales de cette mythologie sont tous des

¹⁶ A. Henrichs, op. cit., p. 229-230. Cet auteur situe également l'interprétation de l'Eucharistie par l'apôtre Jean, citée en exergue : «the startling idea that the ritual practice of the eucharist constitutes a symbolic theophagy - an idea which is at most implied by Paul (I Cor. II, 23 ff.) and in the synoptic gospels but made emphatically explicit in the "deliberately strong language" of Jo. 6, 53 - is unparalleled outside Christianity. Yet if seen in the wider context of the history of ritual in antiquity, the Christian eucharist in its extreme Johannine articulation may be regarded as the ultimate religious sublimation of those violent and cannibalistic instincts which in Greek tradition had time and again been released in real or symbolic reenactment of human sacrifice and anthropophagy.»

¹⁷ Cela parce qu'ils contiennent les éléments clefs du mythe de l'Eucharistie.

pères qui offrent ou ingèrent la chair de leurs fils apprêtée comme des viandes sacrificielles : Tantale, Lycaon, Thyeste, Thérée... (c'est ainsi que s'impose dans la société hellénique l'importance symbolique des fils au détriment des filles). Ces mythes préfigurent celui de la Communion christique tant par la dévoration sacrificielle que par leur double interprétation du rôle du père, qui tantôt "offre" le fils et tantôt le "reçoit".

Or, ces récits mythiques se présentent sous deux formes distinctes selon qu'ils incluent un père divin ou non. Dans le premier cas, un mortel offre à Zeus au lieu des viandes prescrites, son propre fils découpé et bouilli suivant l'usage des offrandes. Le dieu reconnaît la supercherie, se fâche, ressuscite l'enfant bouc émissaire et punit le coupable¹⁸. Dans le deuxième cas, un mortel ou une mortelle présente à un père biologique, en guise de vengeance, son fils découpé et bouilli. Dupé, celui-ci ne découvre la vérité que trop tard et il maudit le ou la responsable.

Ainsi, pour qu'il y ait renaissance du fils dans les mythes grecs, il faut que celui-ci soit offert au Père

¹⁸ C'est ce qui se produit dans le mythe de Lycaon (qui sera transformé en loup) et dans celui de Tantale (qui sera condamné à mourir de faim et de soif chez Hadès).

Tout-Puissant, en l'occurrence Zeus, qui seul peut le reconnaître (malgré sa transformation) et le ressusciter. Mais dans l'univers du Corps lesbien, où la notion de père est abolie comme celles de "mère" et de "fille" refondues en une seule catégorie générale, celle des lesbiennes, la renaissance, associée à la reconnaissance, ne peut venir que d'une semblable et sur le mode de l'amour plutôt que sur celui de l'autorité.

Un exemple de cette nouvelle reconnaissance se trouve au Chant LXX dont le principal intertexte est le mythe du cannibale Thyeste. Résumé en quelques mots, ce mythe raconte comment une rivalité de royaume entre deux frères, Thyeste et Atrée, se solde par l'exil du premier, puis, à son retour, par sa triste méprise des intentions de son frère. En effet, ne reconnaissant pas la perfidie d'Atrée, Thyeste accepte la nourriture qu'il lui offre sans voir qu'il s'agit de la chair de ses propres fils :

Atreus hacked them all limb from limb, and set chosen morsels of their flesh, boiled in a cauldron, before Thyestes, to welcome him [...]. When Thyestes had eaten heartily, Atreus [told] him what was now in his belly. Thyestes fell back, vomiting, and laid an ineluctable curse upon the seed of Atreus.¹⁹

¹⁹ R. Graves, op. cit., p. 46.

De même, dans le chant de Wittig, Tu, de retour après une longue absence, ne reconnaît pas J/e : «J/e te laisse seule dans la salle où tu m//as parlé comme à une étrangère» (p. 117). Devant cette non reconnaissance, au lieu de lui servir, en guise de repas, des boucs émissaires comme dans le mythe de Thyeste, J/e se fait apprêter par ses suivantes :

Sur m/on ordre elles apprêtent m/es membres sectionnés m/es bras m/es cuisses m/es jambes dont les chairs sont retirées avec précision et longuement bouillies, elles te les présentent entourées de sauces diverses sur des plats brillants [...] pour te plaire [...]. Tu les consommes volontiers les uns après les autres sans que tu les reconnaises [...]. Elles t'apprennent ce que tu as mangé et de laquelle [...] tu te mets à vomir aussitôt [...] en criant que j/e sois maudite (p. 117-118).

Ainsi, si entre le mythe de Thyeste et le chant de Wittig, les points de contact sont évidents (même méprise initiale entre les deux protagonistes, même plaisir des revenants (Thyeste et Tu) devant la nourriture offerte et mêmes réactions de ces derniers au moment où la vérité éclate), par ailleurs, les différences sont capitales. D'abord, J/e ne cherche pas d'emblée comme Atrée à tromper Tu afin de la démolir, au contraire, c'est parce qu'elle veut la "retrouver", qu'elle décide de se faire apprêter pour elle. Ensuite, au lieu de s'avérer fatale comme dans ce mythe, la dévoration devient vitale dans Le Corps

lesbien puisqu'elle permet à J/e de se "resituer", soit de se remettre au monde, afin d'être reconnue par Tu. Dans le contexte de cette œuvre, l'acte de vomir n'est ainsi plus la vaine restitution d'une chair morcelée mais un moyen de reconstituer le corps lesbien (et par extension tous les corps) à partir d'un point de vue neuf, inédit (et ce, même s'il faut en passer par la colère).

En faisant en sorte que J/e se "donne" elle-même à Tu, l'auteure élimine également la dimension sacrificielle du mythe cannibale (il n'y a plus de victime), à laquelle elle substitue l'offrande. Structurellement, elle reprend donc les deux éléments qui caractérisent les mythes fondateurs de l'Eucharistie, soit celui du don d'un corps et celui de sa transformation. Mais elle le fait en établissant une distinction importante. En effet, là où le don christique, sa «passion»²⁰ en d'autres termes, est passive (Jésus attendra qu'on vienne le chercher et le crucifier pour "accomplir" sa mission) et douloureuse, la "passion" de J/e est active (elle choisit de se faire apprêter) et marquée par le plaisir («chaque mets portant pour te plaire un nom différent» (p. 118)).

²⁰ Passion vient du mot latin *passio* qui signifie «souffrance».

Mais, au-delà de ces premiers constats, qu'advient-il du rapport père-fils si caractéristique des mythes grecs ? Quel lien lie J/e et Tu ? Sont-elles parentes, amies ou amantes ? On devine bien qu'elles sont amantes mais comment cet amour est-il "filé" dans le tissu même du texte, à partir de quelle trame mythique ?

Le choix de l'histoire de Thyeste est révélateur parce qu'il est le seul parmi les mythes cannibales à mettre en scène un rapport égalitaire entre ses protagonistes²¹. Mais si cet intertexte indique que J/e et Tu jouissent d'un même statut, il ne précise pas quelle est la nature de leur relation. Pour découvrir celle-ci, une lecture serrée des quatre premières lignes du Chant LXX en question est nécessaire :

J/e te laisse seule dans la salle où tu m//as parlé comme à une étrangère où tu ne m//as pas reconnue malgré l'éclat des lampes. Sur m/on ordre elles apprêtent m/es membres (p. 117).

L'autre intertexte qui se devine sous les mots soulignés : «salle», «étrangère», «reconnue» «éclat des lampes», «ordre», «elles», etc., et qui permet de passer d'une lecture de surface à une lecture plus en profondeur, c'est celui du retour d'Ulysse en sa demeure : «Ulysse entra dans

²¹ Dans les autres cas, il s'agit d'un mortel en face d'un dieu ou d'une épouse en face d'un mari dominateur.

la salle, sous les traits d'un vieux mendiant misérable». Le soir venu, il dit aux servantes : «[A]llez dans l'appartement où se tient votre vénérable reine [...] j'entreprendrai la lumière...». Puis, «il alla se placer près des torchères pour les entretenir» en attendant la venue de Pénélope. Une fois dans la salle, celle-ci lui parle ainsi : «Étranger, il y a une question que je veux te poser d'abord : Qui es-tu ?». Enfin, à la fin de leur conversation, Pénélope demande à sa suivante de laver les pieds de cet «étranger». Celle-ci répond : «[J]e suis heureuse d'obéir à l'ordre de la prudente Pénélope», et elle prend le «chaudron brillant», destiné à cet usage.²²

La mise au jour de cet intertexte - «obligatoire» dirait Riffaterre, parce qu'il resitue le sens du texte -, précise que la relation qui existe entre J/e et Tu est d'ordre amoureux. De la sorte, Wittig réunit l'intertexte du cannibalisme à celui des retrouvailles amoureuses et la rencontre y gagne en intensité.

En choisissant précisément le passage du texte homérique où il est question du lavage des pieds d'Ulysse

²² Homère, *L'Odyssée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 249-279. Je souligne. Cet intertexte n'est pas surprenant. Dans son Chant VIII, Wittig reprend explicitement l'épisode du Chant X d'Homère, où le héros rate de peu son retour en Ithaque. Dans les deux cas, un peu plus de cent pages séparent l'événement du retour manqué et celui du retour effectif.

dans le «chaudron brillant», Wittig évoque aussi cet extrait de l'Évangile de saint Jean où Marie, la sœur de Lazare : «prit [...] une livre d'un parfum de nard pur de grand prix; elle oignit les pieds de Jésus [et] les essuya avec ses cheveux²³». Elle rappelle que le titre «Christ» (ou «Christos»), qui signifie «l'Oint» en grec, était attribué à l'origine au futur époux de la Grande Déesse (personnifiée par l'une de ses prêtresses) et faisait référence au rituel qui le préparait au mariage sacré :

"Anointed One," a title of many Middle-Eastern sacrificial gods [...] derived from Oriental cults of the sacred marriage [...]. Because kingship once depended on the sacred marriage, anointing became the official rite of investiture for surrogate kings as well as real kings. It carried a promise of godhood.²⁴

Selon Barbara Walker, auteure de l'ouvrage intitulé : The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, dont est tirée cette citation, la passion du Christ sur la croix (symbole reconnu du phallus) serait la métaphore de la consommation de ce mariage : «Jesus's last words "It is consummated" (consummatum est) were interpreted as a sign that his work was finish, but could equally apply to his marriage²⁵».

²³ La Bible, Jn 12.3, p. 1497. Je souligne.

²⁴ B. Walker, op. cit., p. 167.

²⁵ Ibid., p. 468.

On a vu que Wittig opère un va-et-vient constant entre les mythes cannibales grecs et celui de la Communion eucharistique, qui réalise en quelque sorte leur synthèse. L'entrelacement du retour d'"Ulyssea" à ces mythes lie donc, de manière ludique, la reconnaissance de l'aimée non seulement à l'acte de la dévoration-résurrection mais aussi à celui d'une "consommation" charnelle. En outre, ce tissage de mythes expose, pour la dépasser, la correspondance qui existe entre l'apparition des mythes fondés sur la relation père-fils et l'institutionnalisation du patriarcat à travers la "domestication" des femmes, leur effacement de l'univers symbolique²⁶.

Mais en faisant de J/e l'incarnation lesbienne, à la fois, du Fils (Christa), du Frère (Atrée) et de l'Épouse (Pénélope), et de Tu, l'incarnation à la fois du Père-Frère (Thyeste) et de l'Époux (Ulyssea), l'auteure rend aussi compte de la complexité des émotions (désir, frustration, ravissement, colère...) qui caractérisent le rapport amoureux. Selon Ostrovsky, Wittig peut décrire par de tels procédés, des sentiments qui ne sont pas traités habituellement par les chantres de l'amour :

²⁶ C'est bien J/e/Pénélope qui reconnaît Ulysse(a) dans le chant de Wittig, et non l'inverse comme dans celui d'Homère.

Most remarkable in this work of Wittig, is that she includes emotions (and forms of poetry) that are usually excluded from poems dealing with love²⁷.

En remplaçant le "*Fils en moi*" (qui est aussi le "*Père en moi*"²⁸), par l'"*Amante en moi*"²⁹, comme aliment de renaissance, l'auteure retrouve le corps réel, qu'escamote la religion chrétienne à travers la transsubstantiation, et elle modifie le sens de l'Eucharistie qui n'est plus simple instrument de renaissance, mais rencontre charnelle, jouissance. Or, ce passage d'un mode autoritaire à un mode amoureux, se traduit par un constant renversement de perspective entre les amantes.

Dans le Chant XXXV par exemple, J/e n'est plus celle qui est dévorée par Tu, mais celle qui la dévore. En outre, Wittig tisse ce chant à partir d'un autre épisode de L'Odyssée, celui où Ulysse et ses compagnons rencontrent Charybde et Scylla, après avoir franchi «l'île aux Sirènes» :

²⁷ E. Ostrovsky, op. cit., p. 91.

²⁸ «[C]'est le Père qui demeurant en moi, accomplit ses propres œuvres», La Bible, op. cit., Jn 14.10, p. 1501.

²⁹ Cela, malgré la formulation anthropophage de l'apôtre Jean : «[S]i vous ne mangez pas la **chair** du Fils de l'homme et si vous ne buvez pas son **sang**...». Ibid., Jn 6.53, p. 1485. Je souligne.

[Prenant] en main deux longues javelines, j' [Ulysse] allais me poster sur le gaillard de proue [...]. Nous naviguions droit dans la passe, en nous lamentant. D'un côté se trouve Scylla; et de l'autre, la fameuse Charybde engloutit avec un bruit terrible l'eau salée [...] la vomit [...].

Nous regardions Charybde, dans notre crainte de la mort; à ce moment Scylla dans le creux du vaisseau emporta six de mes hommes, les meilleurs par la force de leurs bras [...] ils criaient [...], Scylla, à la porte de son antre, les dévorait tout criants, tendant les bras vers moi, dans leur effroyable détresse.³⁰

La dévoreuse Scylla³¹ est la fille de Lamia la «gloutonne» ou «sensuelle»³². Elle fut transformée en un monstre terrible après avoir refusé tous les prétendants qui l'admiraient. De ce monstre, Graves rapporte que son cri étouffé ressemble au «gémissement d'un chiot nouveau-né»³³; et Ovide, que «ses flancs hideux sont entourés d'une ceinture de chiens féroces»³⁴.

En commençant son chant par : «J//ai avalé ton bras...», Wittig adopte donc le point de vue de Scylla, plutôt que celui d'Ulyssea postée sur «le gaillard de

³⁰ Homère, op. cit., p. 181.

³¹ Son nom signifie : «celle qui déchire», R. Graves, op. cit., p. 661.

³² «Lamia was the Libyan Neith, the Love-and-Battle goddess [...], whose worship the Achaeans suppressed.» Ibid., p. 207.

³³ Ibid., vol. 2, p. 361.

³⁴ Ovide, Les Métamorphoses, Paris, Gallimard, 1992, p. 433.

proue», ou que celui du matelot (transformé en lesbienne) qui est avalé. Elle donne la parole au monstre (associé à l'Autre) dont «les cordes vocales étirées au passage par [l]es doigts ne portent pas de son» (p. 59), ou à peine, et dont les oreilles (évoquant celles des chiens émergeant de la taille de Scylla) «battent furieusement le bois du pont» (p. 59). Or, cet avalement du bras de Tu est vite vécu comme un terrible envahissement au milieu de «mugissements de sirènes» :

J/e suis enfoncée sans issue par toi, tu m/e plonges, tu m/e perfores, tu m//empales, je commence un voyage lent à l'extrême, j/e suis peuplée de rugissements...(p. 59).

Ce renversement de la perspective du poème d'Homère, fait percevoir l'avalement comme un empalement. Comme une épreuve, donc, qui a toutes les allures d'une nouvelle crucifixion ou passion christique :

J//attends que tu troues la membrane de m/on diaphragme, j//attends que tu touches m/on pylore [...], le cri énorme s'est amassé au centre tout autour de ton bras (p. 59-60)³⁵.

Cette nouvelle "passion" est désormais aussi active (par l'avalement) que passive (par l'empalement). Mais, en

³⁵ Après la mort du Christ au Golgotha, «un des soldats, d'un coup de lance, le frappa au côté», La Bible, op. cit., Jn, 19.34, p. 1508. Dans son Chant LXXXII, Wittig donne une version plus transparente de la passion christique. Quant au cri, il est également associé à la mort du Sauveur : «Jésus poussa un grand cri [...], il expira» (Lc 23.46).

plus, elle est devenue interaction. En effet, une fois absorbée par J/e, Tu devient à son tour sa dévoratrice. Cette relation réciproque est infinie et annule la hiérarchie qui existe entre le Père et le Fils ou le Fils et les hommes puisque chaque amante absorbe à son tour celle qui s'offre comme aliment de renaissance.

Par cette refonte de scènes mythiques de la dévoration où s'effectuent de constants renversements de perspectives entre J/e et Tu, Wittig transforme profondément le mythe de l'Eucharistie. D'une part, elle élimine sa dimension sacrificielle : le don n'est plus exigé par un Dieu mais dirigé vers une semblable. D'autre part, il se dédouble, d'unilatéral (par le seul sacrifice du Christ) et de subi, il devient réciproque et assumé. Enfin, l'auteure magnifie l'horreur de la Communion en la superposant à la Passion et en insistant plus fortement encore que l'apôtre Jean sur la présence du corps, éliminant ainsi la transsubstantiation en les espèces du pain et du vin.

À travers l'Eucharistie, peut donc s'exprimer la violence du désir que les amantes éprouvent l'une pour l'autre. Dès lors, si l'expression de cette violence s'oppose à la prétendue "nature" douce des femmes, en attestant de la puissance de leur sentiment, elle témoigne aussi, à un autre niveau, de l'originalité de l'auteure

face au topos de l'amour, maintes et maintes fois traité dans les œuvres littéraires. En effet, Ostrovsky fait remarquer que si l'intensité du désir amoureux atteint, dans Le Corps lesbien, celle très rare du «Cantique des Cantiques», par ailleurs, sa violence est des plus efficaces : «it pits a new approach against traditional models. [...] it explores the experience of love at depths, and in ways, never before attempted³⁶».

Le choix de l'avalement d'un bras comme symbole de l'avalement du corps tout entier revient à différentes reprises dans l'œuvre. Devant ce choix, plusieurs interprétations se présentent à l'esprit mais qui toutes font ressortir la puissance d'évocation de cette partie du corps associée, dans les mythes, tantôt à la force (à l'action) et tantôt au désir (à la passion). En premier lieu, on pourrait y voir une allusion à la déesse cannibale Déméter. En effet, bien qu'habituellement reliée à l'agriculture, elle est la seule, parmi les dieux olympiens invités au banquet offert par Tantale, à oser goûter à la chair du fils de ce dernier, à son épaule plus précisément. Ensuite, on pourrait penser à une récupération des parties du corps mutilé des femmes à travers une évocation des bras

Ostrovsky, op. cit., p. 92.

manquants de la célèbre «Vénus de Milo». Mais ces membres marquent aussi la ligne horizontale de la croix, symbole de la passion christique. Le renversement de cette ligne en position verticale par l'avalement-empalement, rendrait ainsi compte du renversement que fait subir l'auteure à la structure hiérarchique, unilatérale et fixe des mythes qu'elle entremêle et refaçonne³⁷.

Or, il est intéressant de constater, en relisant de plus près l'extrait susmentionné d'Homère, que ce poète ne raconte pas l'avalement des bras, mais qu'il interrompt son récit avant que ceux-ci et les mains ne soient dévorés par Scylla :

Comme je tournais les yeux vers mon vaisseau rapide et mes compagnons, je n'aperçus plus que leurs pieds et leurs mains enlevés en l'air [...], Scylla [...] les dévorait tout criants, tendant les bras vers moi...³⁸;

En relatant cette dévoration des bras - qu'Homère associe, par ailleurs, tout aussi bien à la beauté (on pense «aux bras blancs» d'Héré, d'Hélène, d'Andromaque ou de Nausicaa), qu'à la force et à la révolte («les meilleurs par la force de leurs bras») -, Wittig reprend, en quelque

³⁷ Cela ne veut pas dire qu'on ne retrouve pas de rapports de force dans Le Corps lesbien (un exemple est cet «ordre» donné par J/e au Chant LXX), mais que ceux-ci se renversent constamment parce qu'ils ne sont pas codifiés.

³⁸ Homère, op. cit., p. 181.

sorte, ce passage de L'Odyssée là où il s'arrête, afin de raconter ce qui ne l'a pas encore été, ce qui reste encore inédit.

La poursuite d'une scène inachevée, celle de la dévoration d'un bras laissée en plan, permet, par analogie, de découvrir l'intertexte d'un autre chant, axé lui aussi sur cette partie du corps particulièrement prisée dans l'œuvre. Il s'agit du Chant LXXXI, J/e y dévore les bras de Tu, depuis le «bout des doigts» jusqu'aux «épaules». Puis, la voyant «ainsi mutilée privée de [s]es deux bras [s]on buste ensanglanté une grande pitié [la] prend» (p. 137), elle les restitue complètement, au plus grand malheur de Tu :

[D]evenue très pâle tu te jettes à la renverse dans un grand cri, des larmes jaillissent fortement de tes yeux m//éclaboussant, tu dis qu'il t'est insupportable de m/e voir te vomir, une plus grande pitié m/e vient encore, j/e m/e mets à te remanger aussi vite que j/e peux m/a très adorée j/e lèche les bribes sur ton ventre, j/e fais disparaître les dernières traces de sang, j/e t'absorbe m/a très précieuse, à l'intérieur de m/oi j/e te retiens (p. 137-138).

Ainsi Tu, figure eucharistique non plus soumise à sa "passion" (comme le Christ) mais la vivant activement (à travers son désir), perd ses deux bras, ce qui n'arrive à aucune déesse ou mortelle dans la mythologie gréco-latine. En fait, de même que la dévoration des bras n'apparaît pas

dans L'Odyssée, elle n'est pas non plus abordée dans la mythologie en général. En réalité, cet intertexte n'appartient pas à la littérature bien qu'il soit mythique. Wittig le tire plutôt des arts visuels, et plus spécifiquement, de la sculpture puisqu'elle se réfère à la «Vénus de Milo» (datée du III^e millénaire avant J.-C.). C'est d'ailleurs cette déesse de l'amour (appelée par les grecs Aphrodite) qui inspira le plus, au V^e siècle avant notre ère, «celle qui, selon Édith Mora, a véritablement inventé la poésie personnelle», Sappho :

Cette certitude d'alliance, de véritable intimité entre Sappho et la déesse [Aphrodite] éclate à travers de nombreux poèmes, vers, fragments³⁹.

L'émergence des bras de la déesse au fur et à mesure qu'ils sont nommés/consommés : «[J]/e mâche les phalanges, j/e broie les métacarpes, les carpes...» (p. 137), rappelle le rituel de l'Eucharistie où le «Corps du Christ», bien qu'à chaque fois morcelé, ne cesse de réapparaître entier d'une Communion à l'autre. Dans ce chant, cependant, c'est le corps mutilé de cette représentante de la déesse de l'amour, que le rituel permet de retrouver entier.

Un dernier extrait synthétisera le processus de la récupération du code biblique, à travers l'avalément d'un

³⁹ Édith Mora, Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre, Paris, Flammarion, 1966, p. 9 et p. 314.

bras (synecdoque du corps) comme symbole de la jouissance.

Il s'agit du Chant LXV qui s'ouvre ainsi :

Ta main ton bras par la suite sont entrés dans
m/a gorge, tu traverses m/on larynx [...], 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. Un arbre m/e
pousse dans le corps, il bouge ses branches avec
une violence avec une douceur extrêmes, ou bien
c'est un buisson d'épines ardentes (p. 108-109).

De la "rencontre" du bras de l'une et du larynx de l'autre,
naît un «arbre» (symbole biblique de la Connaissance) ou un
«buisson d'épines ardentes⁴⁰» (symbole associé à la fois à
la virginité et au désir, à Dieu et au Christ); naît, en
fait, l'arbre d'Ève (lié à sa faim, à son désir) ou celui
de la Passion du Christ⁴¹ (associé à la "consommation"
charnelle). Naît, en d'autres termes, un nouveau langage

⁴⁰ Selon J. Chevalier et A. Gheerbrant, le «buisson ardent» peut évoquer : «Dieu», «le sexe de la femme» ou la «Vierge». Les épines sont associées à la passion du Christ : «Ils [...] lui mettent sur la tête une couronne d'épines qu'ils ont tressée. Et ils se mirent à l'acclamer : «Salut, roi des Juifs!»» (Mc 15.17-8), mais aussi à la virginité : «Dans les traditions sémitiques et chrétiennes, l'épine évoque aussi la terre sauvage non cultivée [...]. L'épine représentant la terre vierge non labourée, la couronne d'épines [...] signifie la virginité de la femme, comme celle du sol.», Dictionnaire des symboles, Paris, Laffont, p. 152 et p. 410.

⁴¹ «[I]l y a analogie, et même reconduction du symbole entre l'arbre de vie de la Genèse, et l'arbre de la croix, ou l'arbre de la Nouvelle Alliance, qui génère l'Homme [...]. À la limite, c'est le Christ lui-même qui, par métonymie, devient l'arbre du monde», Ibid., p. 64.

amoureux. Un chant, capable d'exprimer l'inédit en terrain mythique : une rencontre amoureuse entre deux femmes.

Ainsi, en déconstruisant particulièrement le corps du Fils sacrifié, symbole de la puissance du Père, Wittig reconstitue celui du sujet a-patriarcal par excellence. D'où son attention aux traces, dans les mythes, des croyances que partageaient plusieurs peuples primitifs (préhelléniques) sur la réincarnation :

Primitive people reasoned that, in order to be born again, one must get inside a woman's body. The simplest way to accomplish this was to be eaten by her. This was the original root of the world-wide doctrine of reincarnation: literally, re-clothing in flesh.⁴²

Des "visions" de grandes déesses dévoratrices et régénératrices (transformées en œuvres picturales et plastiques) auxquelles donnèrent lieu ces croyances, il ne reste que des vestiges dans les mythes gréco-latins et bibliques⁴³. On retrouve ces vestiges, dans les noms de certaines figures mythiques, tels ceux de Lamia («la

⁴² B. Walker, op. cit., p. 137. Elle ajoute : «The notion that pregnancy is the result of eating is still widespread among savages».

⁴³ Wittig se réfère également à la mythologie égyptienne et plus particulièrement au mythe d'Isis, "ancêtre" de Marie, qui avala le sauveur Osiris et le ramena à la vie.

Gloutonne»), Charybde («l'Avide») et Déméter⁴⁴(«la Vorace»); mais aussi, dans les caractéristiques corporelles de certaines de leurs représentations. Wittig se penche sur l'un de ces traits en reprenant, dans son Chant LX, le mythe du «grand» poisson qui avala Jonas.

D'emblée, l'histoire de ce mythe n'est pas entièrement étrangère au propos du Corps lesbien. Choisi par le Seigneur pour accomplir une mission, Jonas se rebelle et tente de fuir en s'embarquant pour «Tarsis», ville qui symbolisait pour les Hébreux le «bout du monde⁴⁵». Similairement, les amantes (J/e et Tu) s'opposent au "Verbe" dominant dès la première phrase du livre, en disant «adieu» à la «géhenne dorée» au «continent noir de misère et de peine [...et aux] villes anciennes», pour retrouver «les vertes Cythères [...] les Lesbos noires et dorées» (p. 20).

Devant la fuite de Jonas, cependant, la colère du Seigneur se déchaîne et une violente tempête menace de

⁴⁴ Déméter est surtout associée à la culture des céréales, bien qu'«à côté de la Déméter au pain, appelé Sitô, il y en a une autre qu'on appelle la Vorace». Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique (sous la direction d'Yves Bonnefoy), Paris, Flammarion, 1981, p. 280.

⁴⁵ La Bible, op. cit., p. 715.

faire sombrer le bateau. Pour apaiser Dieu et sauver l'équipage, Jonas se sacrifie en se jetant à la mer :

Alors le Seigneur dépêcha un grand poisson pour engloutir Jonas. Et Jonas demeura dans les entrailles du poisson, trois jours et trois nuits. Des entrailles du poisson, il pria le Seigneur, son Dieu [...]. Dans l'angoisse qui m'étreint, j'implore le Seigneur [...]; du ventre de la Mort, j'appelle au secours [...].

Alors le Seigneur commanda au poisson et aussitôt le poisson vomit Jonas sur la terre ferme.⁴⁶

Celui-ci se soumettra alors à la volonté divine en accomplissant la mission que Dieu lui avait confiée.

Ne retenant de cette scène que le moment de la rencontre entre Jonas (J/e) et le poisson (Tu), Wittig va l'amplifier, à travers une joyeuse exploration du corps de Tu par J/e :

Tes écailles sont si serrées que ta peau ressemble à du métal dur et brillant. J/e m/e plais à frôler ta surface sphérique [...]. J/e tombe alors au-devant de toi [...] tu m//avales, j/e rentre tout droit dans ton œsophage immense rouge illuminé [...] j/e suis roulée à la hauteur des oreillettes et du ventricule de ton cœur seules les membranes des deux parois m//en séparant (p. 101-102).

Tandis que le texte biblique ne s'attarde pas à la description du «poisson», le chant de Wittig se concentre uniquement sur celle-ci. Toutefois, la taille que l'auteure donne au poisson dès la deuxième phrase : «[T]u

⁴⁶ Ibid., p. 716

es grosse m/a très adorée au point que j/e ne peux pas avoir de toi une perception globale», correspond bien au seul indice "corporel" que lui fournit le texte biblique : «un grand poisson» - ce qui suggère qu'il est assez grand pour avaler un être humain.

Exploitant ce seul indice, Wittig découvre la vaste surface du poisson par le biais de J/e qui la parcourt :

J/e m/e déplace sous ton ventre blanc, j//appuie sur sa surface glissante [...], j/e nage tout le long de ton corps [...]. J/e m/e laisse rouler sur ton flanc d'une grande nageoire à l'autre, [...]. J/e tombe alors au-devant de toi à hauteur de ta bouche. Toi dans le mouvement incessant de ta lèvre unique béante refermée m/a môle tu m//avales (p. 101);

quitte à en devenir, contrairement à Jonas, l'heureuse pâture. Ainsi, loin d'être «commandé» et marqué par le sceau de la culpabilité, l'avalement résulte d'un désir de connaître l'Autre, d'une plaisante attirance. On retrouve donc ici le symbolisme résolument sensuel de l'avalement par un poisson, qui comme le note Gilbert Durand, possède la «propriété de conserver indéfiniment et miraculeusement intact l'avalé⁴⁷».

Or, cette minutieuse description du poisson : aux «écailles [...] serrées», au contact «doux froid», à la

⁴⁷ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p. 245.

«surface glissante», etc., éveille un souvenir. Wittig a lu de près Les Métamorphoses d'Ovide, ce poète très attentif aux physionomies des figures mythiques qu'il évoque. De nombreux passages du Corps lesbien l'attestent⁴⁸. On peut donc penser qu'elle a lu cet extrait des Métamorphoses, où Ovide fait allusion à la déesse Dercétis :

Dercétis de Babylone, dont les membres, couverts d'écailles après leur métamorphose comme on le croit en Palestine, y agitèrent les eaux d'un lac⁴⁹.

Ne commence-t-elle pas son chant avec la description des «écailles» de l'«adorée» : «Tes écailles sont si serrées que ta peau...» ? Se pourrait-il qu'elle emprunte non seulement l'image du mythe biblique, mais également celle d'un mythe plus ancien. Plus précisément, une image qui serait à la source du mythe de Jonas, selon Barbara Walker :

⁴⁸ Parmi ces passages, ce portrait que Wittig trace de Niobé transformée en pierre : «Tes cheveux [...] ont la raideur des fils de plomb, tes yeux marron sont les boules de verre d'une statue [...] le sang ne coule plus dans tes veines» (p. 25) rappelle celui de l'auteur latin : «[L]e vent n'agite plus ses cheveux, le sang ne colore plus son visage; ses yeux s'immobilisent au milieu de sa face désolée [...] tout mouvement s'arrête dans ses veines», Ovide, op. cit., p. 201.

⁴⁹ Je souligne. Peu de poètes racontent le mythe de Dercétis. Jean-Pierre Néraudau, qui s'est occupé d'annoter l'édition 1992 des Métamorphoses chez Gallimard, renvoie à Diodore de Sicile (II, 4 et suiv.), Ovide, op. cit., p. 134-135.

"Whale of Der", a title of the Babylonian Fish-goddess [...]. Derceto was the prototype of Jonah's whale, being the Great Fish who swallowed and gave rebirth to the solar god Oannes, or Joannes (Jonah).⁵⁰

La confirmation de cette hypothèse réside, paradoxalement, dans les références de l'auteure à la lune pour décrire le poisson : «[T]a peau ressemble au métal dur et brillant⁵¹», «ta surface sphérique», «m/a môle» (ou poisson de lune⁵²). Sans que la déesse Lune soit une réplique exacte de la déesse Dercétis (aussi appelée Thémis, Marie⁵³, Aphrodite Salacia...), elle en représente un aspect. Comme cette dernière, elle a été assimilée à la Grande Déesse, dévoreuse et régénératrice, par de nombreux peuples d'Égypte, d'Asie Centrale, et d'Europe :

[S]he was the devourer of the dead as well as the giver of life [...]. Maoris called her the Moon Mother "man-eater". Tartars of central Asia

⁵⁰ B. Walker, op. cit., p. 224.

⁵¹ «Dans le système de correspondance des métaux et des planètes, l'argent est en rapport avec la lune. Il appartient au schéma ou à la chaîne symbolique lune-eau-principe féminin [...]. Le mot même argent dérive d'un mot sanscrit signifiant blanc et brillant», J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 75.

⁵² Le Petit Robert, op. cit., p. 1102.

⁵³ «In biblical terms, "Jesus son of Maria" meant the same as Yeshua son of Marah, or Joshua son of Nun (Exodus 33:11), which also means son of the Fish-mother. Mary's many Mesopotamian names like Mari, Marriti, Nar-Marratu, Mara, were written like the Hebrew Mem with an ideogram meaning both "sea" and "mother".», B. Walker, op. cit., p. 314.

worshipped the moon [...] said to be an eater of men [au sens d'humains]. Africans said the moon searched for men to devour.⁵⁴

On pourrait se demander pourquoi Wittig, ne se contentant pas d'évoquer l'aspect marin de la Grande Déesse, fait appel à son aspect lunaire. Une explication qui s'accorderait, d'une part, avec son souci de remonter aux sources des mythes (en montrant à quel point ils sont inextricablement liés les uns aux autres ainsi qu'à la culture dominante qui les véhicule), et, d'autre part, avec celui de les resituer dans un contexte a-patriarcal, serait cette filiation que se reconnaissent les lesbiennes vis-à-vis des «Amazones», terme signifiant «femmes-lunes⁵⁵». En liant, dans le tissage de son chant, la déesse Lune et Dercétis, Wittig redonne de l'épaisseur à une figure mythique (devenue «La Vierge Marie») que la Bible a progressivement réduite à sa seule capacité d'enfanter.

Au lieu de mettre l'accent sur le dénouement du mythe de Jonas/Jésus, soit sur leur renaissance, Wittig raconte, à travers la rencontre sensuelle du poisson et de J/e, une co-naissance. Aussi, une fois absorbée par la «môle», la première préoccupation de J/e n'est pas de prier comme

⁵⁴ Ibid., p. 671.

⁵⁵ R. Graves, op. cit., p. 379.

Jonas pour être "délivrée", mais d'évaluer la distance qui la sépare encore du cœur du poisson, symbole de sa vie et de sa sensibilité. C'est là une démarche qui subvertit le mythe biblique du «grand poisson» anonyme utilisé par Dieu et réduit à n'être plus qu'une sorte d'incubateur avant la lettre.

Or, si le chant de Wittig s'ouvre à la surface du poisson mythique, il se boucle au-delà de ses «entrailles», au lieu même de son "intérieurité". En choisissant de clore ainsi le texte, dans la proximité du cœur de la môle : «seules les membranes des deux parois m//en séparant», l'auteure démontre qu'elle a véritablement transformé le sens de l'avalement tel qu'il apparaît dans le mythe du «grand poisson» et dans celui de l'Eucharistie. Plutôt que d'être la marque d'une faute à racheter et le moyen d'une résurrection - par le «ventre de la Mort» -; plutôt que de se présenter comme un sacrifice nécessaire, l'avalement s'inscrit, à un premier niveau, comme le moyen d'une re(con)naissance de celle qui est méconnue; et, à un deuxième niveau, en tant que le signe de retrouvailles possibles avec les sources du mythe eucharistique, qui pourra dès lors être dépassé.

Le renouvellement de l'alliance christique

La deuxième dimension symbolique de l'Eucharistie que déconstruit et transforme Wittig, après celle de la figure christique, est celle de sa nouvelle «alliance» avec le peuple de Dieu. Dans la Bible, ce terme désigne le «lien» que Dieu établit soit avec l'humanité, un homme ou le peuple d'Israël. Lors de la Cène, Jésus scelle, en procédant au partage du "pain" et du "vin", un nouveau pacte avec ce peuple, représenté par les apôtres.

De son côté, pour mieux se réapproprier ce dernier repas, l'auteure le divise en deux parties qu'elle traite séparément à travers deux chants. Dans son Chant XXIII, elle reprend le dernier partage du Christ, soit celui du vin, et, dans son Chant XLIII, elle remplace le pain du premier partage, par un champignon sacré. Ainsi, elle ne se contente pas de renverser simplement l'ordre de la Cène mais elle le renouvelle. En outre, pour mieux resituer son "action", Wittig emprunte à la mythologie grecque, le cadre païen des banquets de l'Olympe⁵⁶.

L'auteure va donc emmêler deux trames dans son Chant XXIII, celle du partage du vin et celle de l'un des mythes

⁵⁶ Plusieurs mythes évoquent ces banquets : celui de Tantale, de Pélée et Thétis, d'Ixion, etc.

les plus évocateurs du cadre olympien, celui de Ganymède⁵⁷. Brièvement mentionné par Homère dans L'Illiade, et par Ovide dans Les Métamorphoses, ce mythe raconte l'histoire d'un jeune prince, ravi aux mortels, écrit Homère, à cause de sa grande beauté :

Ganymède, rival des dieux, qui devint le plus beau des hommes mortels; mais les dieux l'enlevèrent pour qu'il fût échanson de Zeus, à cause de sa beauté⁵⁸.

Pour Ovide, qui se rattache à l'interprétation de Platon⁵⁹, c'est l'amour qui gagna Zeus :

Le roi des dieux brûla jadis d'amour pour le Phrygien Ganymède [...] encore aujourd'hui [il] prépare les breuvages dans la coupe de Jupiter [Zeus] et, malgré Junon [Héra], lui sert le nectar⁶⁰.

Voici comment débute le chant de Wittig :

Que ne suis j/e Zeyna la très puissante celle qui secoue sa crinière et tient des foudres dans ses mains. J/e m/e vois sévèrement assise devant les tables servies en abondance refusant toutes les nourritures qu'elles m/e suggèrent réclamant

⁵⁷ Ce mythe a peut-être inspiré le récit biblique des «Noces de Cana».

⁵⁸ Homère, L'Illiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 62.

⁵⁹ «Quand il s'est prêté à ces relations pendant quelque temps, qu'il s'est approché de lui et l'a touché [...], dès lors la source de ce courant que Zeus, amoureux de Ganymède, a nommé le désir, roulant à grands flots vers l'amant, pénètre en lui, et quand il en est rempli...». Platon, Phèdre, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 134.

⁶⁰ Ovide, op. cit., p. 325.

les boissons de Ganymedea la très absente (p. 39).

Ainsi, ce n'est pas tant les «boissons» de Ganymedea que la présence de cette dernière, que désire «Zeyna». D'où sa minutieuse observation de celle-ci tandis qu'elle s'affaire à servir les déesses :

J/e regarde la rigole de sueur entre tes seins et tes bras s'élevant[,] la toison de tes aisselles illuminées par le soleil frisée et humide, j/e prends entre m/es mains ton torse droit où la taille n'est pas marquée, toi d'un coup de rein te dégageant de m/on contact versant le vin en grande quantité dans m/on vase (p. 39-40).

À travers cette description, transparaît l'influence des vers de Sappho, poète particulièrement attentive au corps des femmes qu'elle évoque. La mention, par exemple, de la «rigole de sueur», qui semble bien plus désirable à Zeyna que «la grande quantité de vin», est un hommage non seulement à l'ode «À une aimée», mais à la première poète à introduire des termes aussi «réalistes» et «concrets»⁶¹ dans ses vers. De même, l'attribution à Ganymedea du qualificatif «callipyge» - qui s'applique normalement à Aphrodite (Cypris) - dans la finale du Chant : «m/a déesse m/a très callipyge m/on adorée» (p. 40), dévoile le poème

⁶¹ «Elle [Sappho] n'était peut-être pas encore morte que Théogonis lui empruntait le détail réaliste des gouttes de sueur [dans l'ode «À une aimée»] qui rebuta plus d'un traducteur latin ou français», É. Mora, op. cit., p. 107 et p. 293.

de Sappho : «Alors viens, le front ceint du bandeau, Cypris!/ Et dans nos coupes d'or voluptueusement/ ce nectar que l'on mêle aux festins/ verse-le⁶²», qui a inspiré à Wittig le détournement de ce mythe en particulier.

Graves précise d'ailleurs que, dans ses versions plus anciennes (iconographiques), Ganymède devient l'échanson de tous les dieux (à la place de la déesse Hébé) et non seulement celui de Zeus comme l'affirment de pair Homère et Ovide. Néanmoins, l'auteure exploite la beauté qu'attribue le premier à Ganymède et l'idée du second d'une passion amoureuse de Zeus pour le jeune mortel.

Au-delà de la description précise de cet échanson (description à laquelle ne s'attarde ni Homère ni Ovide), ce qui retient l'attention dans ce chant, c'est l'introduction dans le nom de Ganymède de celui d'une autre figure mythique, Médée (ou Medea). Personnage beaucoup plus imposant que celui de Ganymède, Médée est surtout représentée dans la mythologie classique, comme une reine passionnée, ayant le pouvoir, par ses philtres d'éternité et ses sucs magiques, de prendre ou de redonner la vie. En fait, ses pouvoirs destructeurs et régénérateurs, ainsi que son rang de reine, rappellent son ancien statut

⁶² Ibid., p. 403.

(préhellénique) de Grande Déesse⁶³. Ceci est confirmé par son «attelage de dragons ailés⁶⁴», spécifie Graves : «Medea's serpent-draw chariot [...] had wings because she was both earth-goddess and moongoddess⁶⁵».

Le remplacement du culte de la Grande Déesse par celui de Zeus trouve sa parfaite illustration dans le seul mythe cannibale où la figure dévorée est de sexe féminin. Il s'agit du mythe de Métis (les noms de Médée et Métis proviendraient tous deux du même concept sanscrit : «medha», qui signifie «la sagesse féminine⁶⁶») tel que le rapporte Hésiode : «Zeus l'emprisonna à l'intérieur de son propre corps afin que la déesse pensât pour lui, pour le bien comme pour le mal⁶⁷». Suite à cet avalement naîtra Athéna qu'avait conçue Métis par parthénogénèse. Ainsi, le futur «Dieu le Père» acquiert en

⁶³ «According to Herodus, Medea was the Great Goddess of all the Aryan tribes of Pathia.», B. Walker, op. cit., p. 628.

⁶⁴ Ovide, op. cit., p. 227.

⁶⁵ R. Graves, op. cit., vol. 2, p. 253. Il ajoute encore : «Medea's expulsion first from Corinth, and then from Athens, refers to the Hellenic suppression of the Earth-goddess's cult», (vol. 1, p. 335).

⁶⁶ B. Walker, op. cit., p. 628.

⁶⁷ N. Shaktini, op. cit., p. 70. Graves écrit : «Zeus [...] swallowed her, and it was the end of her», op. cit., vol. 2, p. 46.

plus de la sagesse, le pouvoir d'enfanter, de (se) reproduire.

En associant le nom de Ganymède, symbole de la jeunesse éternelle et d'un renouvellement du désir, à celui de Médée-Métis, symbole de régénération et de créativité, Wittig ne propose pas seulement un nouvel échanton, ou une nouvelle pourvoyeuse du précieux nectar-vin d'éternité. Comme le Christ versant un nouveau vin lors de la Cène, le sien propre : «Ceci est mon sang, le sang de l'alliance, versé pour la multitude⁶⁸», elle annonce, de manière ludique, une nouvelle «alliance⁶⁹», mais une alliance entre les êtres eux-mêmes, plutôt qu'entre ces derniers et une divinité quelconque. En fait, cette nouvelle alliance apparaît comme le rebrassage des signes ou codes mythiques porteurs des concepts clefs de la culture patriarcale, tels ceux de la famille et de l'amour (encore régis par une structure hiérarchique basée sur la différence sexuelle). Ainsi, à la place d'un pacte avec la Mère, le Père, ou le Fils, Wittig proposerait, selon

⁶⁸ La Bible, op. cit., Mc 14. 24, p. 1428. Je souligne.

⁶⁹ «Les prophètes annoncent que Dieu conclura une nouvelle alliance avec son peuple [...]. Selon le Nouveau Testament la mort de Jésus établit cette alliance nouvelle et l'étend à tous les hommes.» La Bible, op. cit., p. 1711.

Shaktini, une codification plus souple qui casserait le faux dualisme masculin-féminin :

Quand, par exemple elle [Wittig] insère le nom de Médée, connu comme un personnage du mythe pré-patriarcal, dans celui d'Achimédée (ou celui de Ganymédée, poème 23), Wittig ne se situe ni à l'extrémité masculine ni à l'extrémité féminine du bipolarisme sexuel; en insérant un nom féminin dans les noms masculins, Wittig mélange les signes, bouleverse le principe dichotomisant des sexes. Et elle-même se situe, comme elle situe son texte [...] en dehors du système qui fait du féminin et du masculin deux pôles opposés.⁷⁰

Au Chant XLIII, Wittig entrecroise le deuxième volet de la Cène avec les mythes des banquets de noces des dieux du Mont Olympe, mais sans se référer à un mythe en particulier. Or, au lieu des douze déesses et dieux olympiens (dont les apôtres seraient la contrepartie chrétienne), elle réunit vingt-quatre personnages féminins n'appartenant pas tous à la mythologie mais que l'histoire a retenus. Ce chiffre : vingt-quatre, met en évidence le souci de l'auteure d'adjoindre en couples, des figures mythiques solitaires ou monothéistes :

[J]/e suis la souveraine, j/e tonne de m/es trois voix la vociférante la sereine la stridente, mais que tu surviennes m/a plus adorable aussitôt j//abandonne m/a position indubitablement hiérarchique, j/e te relève de ton agenouillement [...], j/e te dis sois bénie entre toutes les femmes toi qui la première es venue m/e relever de m/a faction situation éclatante s'il en fut

⁷⁰ N. Shaktini, op. cit., p. 74.

mais morose toutefois à cause de m/a grande solitude (p. 165).

Sont donc présentes, «sur la colline» : Sappho et son amie «Attis⁷¹», les déesses latines «Pomone et Flore se tenant par la main», Artémis et Aphrodite, «Latone et Niobé enlacées», l'Amazone Leucippe, Gurinno «la rapide coureuse», etc. Parmi elles, une seule est considérée mortelle : **Tu**.

J/e, quant à elle, cachée dans les «lauriers en fleurs»⁷², observe le groupe. Cette allusion à la gloire que représente le laurier, ajoutée à cette phrase qui se réfère à celles réunies «sur la colline» : «J/e les connais toutes par leur noms pour les avoir étudiées dans les livres», donne la clef de ce qui réalise la réelle immortalité des êtres ou des divinités, leur reconnaissance par «les livres»⁷³. À un moment donné, **J/e** dit :

Vous partagez aimablement le champignon sacré,
chacune mord dans le bord du chapeau, aucune ne
demande à devenir plus grande ou plus petite. A

⁷¹ Le véritable nom de l'amie de Sappho s'écrit avec un "h" : «Atthis, c'est donc toi/ qui trouves odieux de penser à moi», É. Mora, op. cit., p. 361. Wittig l'écrit ici comme celui de l'amant divinisé de la déesse Cybèle.

⁷² Le laurier est le symbole de l'«immortalité acquise par la victoire». Les «Romains [...] en firent l'emblème de la gloire, aussi bien des armes que de l'esprit». J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 563.

⁷³ Autre rappel du sens du mot «biblia» en grec : les livres.

un geste d'Aphrodite la bienheureuse, toutes
autour de toi, elles échangent leurs couleurs.
Leucothéa devient la noire, Déméter la
blanche...(p. 74).

Au partage du champignon, qui n'est associé à aucune
immortelle en particulier, est lié l'échange d'un attribut
symbolique, celui de la couleur de ce qui semble être
l'auréole de gloire de chacune - comme si la reconnaissance
des unes était associée à celle des autres. À cet échange,
Tu ne peut participer parce qu'elle est encore mortelle :

[...] les transformations les gagnant de proche
en proche, l'arc-en-ciel du prisme leur passe sur
la figure tandis que toi sans changement dans la
couleur châtaigne de tes cheveux... (p. 74).

Ainsi, la situation est renversée par rapport à la Cène.
Au lieu d'une assemblée de mortels entourant un dieu, une
assemblée de déesses accueille une mortelle appelée à
devenir immortelle par J/e qui la voit au milieu des
«bienheureuses» : «Le cœur m/e bat quand [...] j/e te vois
parmi elles m/a plus aimée m/on innommable toi à qui j/e
souhaite du fond de m/on estomac de ne jamais mourir»
(p. 73). Dans cette assemblée, aucune n'est donc désignée
comme l'Élue. Même Aphrodite, la déesse de l'amour, ne
fait que donner le signal du transfert des auras ou
auréoles.

Quant au choix du champignon hallucinogène plutôt que
du pain, il signale une plus grande proximité au plaisir

des sens que l'hostie, de par ses effets et sa forme (évocatrice du sexe féminin). De plus, l'«ambrosie» et le «nectar» des dieux grecs, étaient, selon Graves, des champignons de ce type :

I now believe that "ambrosia" and "nectar" were intoxicant mushroom [...]. The "gods" for whom, in the myths, ambrosia and nectar were reserved, will have been sacred queens and kings of the pre-Classical era.⁷⁴

Mis à part le fait que ce culte du mariage sacré est à l'origine de la figure mythique du Christ («L'Oint» en grec) comme on l'a vu⁷⁵, ce champignon sauvage dont se servaient les Anciens s'oppose au pain sans levain (l'hostie) dont l'apparition correspond à l'avènement de l'agriculture. Cet avènement est associé à l'établissement de l'âge des Mères (du sédentarisme), au détriment de celui des Amazones, annonce plaisamment Wittig, dans son livre suivant le Brouillon pour un dictionnaire des amantes :

Chacune s'appelait amazone dans le jardin terrestre à l'âge d'or, et les mères et les filles n'étaient pas distinctes les unes des autres [...]. Elles chassaient ensemble. Elles cueillaient ensemble et elles erraient

⁷⁴ R. Graves, op. cit., p. 9.

⁷⁵ B. Walker, op. cit., p. 167 et 465. Une trace de cette pratique du sacrifice du roi sacré dans la Bible, serait, selon Walker, ce passage de l'Évangile de Jean : «Mais Jésus, sachant qu'on allait venir l'enlever pour le faire roi, se retira à nouveau, seul, dans la montagne.», La Bible, op. cit., Jn 6.15, p. 1486.

ensemble. Il n'y avait pas de limite à leur aventure et l'âge n'avait pas de sens.⁷⁶

Après avoir "aboli" la dualité sexuelle dans le chant précédent, l'auteure abolit ici le concept de la filiation pour rendre caduques les catégories hiérarchiques (patriarcale et matriarcale). En trafiquant, par son procès intertextuel, les pôles idéologiques du mythe de l'Eucharistie, l'écrivaine travaille, selon l'expression même de Laurent Jenny, à ne pas laisser «le sens en repos».

Conclusion

Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'œuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression.

Laurent Jenny

En superposant et en entrelaçant à la figure du Christ quelques-unes des figures mythiques qui ont servi à la constituer, Wittig dévoile le processus intertextuel de création des mythes, en même temps qu'elle construit, non sans beaucoup d'humour, son contre-modèle, celui d'un corps-sujet lesbien. A-patriarcal, ce modèle est aussi a-matriarcal parce qu'il se situe en dehors de la dichotomie homme-femme. Ainsi, au lieu de s'appuyer sur la notion du

⁷⁶ M. Wittig et S. Zeig, op. cit., p. 170.

sacrifice, indissociable d'une structure hiérarchique (comme la famille), ce nouveau modèle, s'appuie sur celle du désir, par le biais d'une structure interactive, celle de la relation amoureuse. En outre, Wittig subvertit la forme même du texte de la Communion écrit sur le mode du testament, «Faites ceci en mémoire de moi...», pour le transformer en un chant d'amour, «[T]oi à qui j/e souhaite du fond de m/on estomac de ne jamais mourir» (p. 73).

En s'attaquant à l'Eucharistie, soit à l'un des mythes les plus centraux de la culture occidentale et dont les racines traversent ses différents systèmes de représentation, Wittig effectue donc un véritable travail de bouleversement et de recomposition des codes symboliques et littéraires. Il n'en ira pas autrement avec l'autre mythe central de l'œuvre, celui de la métamorphose des compagnes d'Artémis, tel que le présente l'hypotexte des Métamorphoses d'Ovide, que Wittig tente également de renouveler.

CHAPITRE II

DE LA MÉTAMORPHOSE DES COMPAGNES D'ARTÉMIS

Les anciennes amazones [...] se sont aperçues, dès l'âge d'or, qu'elles pouvaient [...] passer dans les corps de leurs animales favorites. Un jour, elles ont commencé avec des juments et des abeilles. Un autre jour elles ont essayé des oiselles et des poissonnes. Elles ont appelé ça des métamorphoses, des transformations, des passages...

Monique Wittig et Sande Zeig¹

[...] tout texte, se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, [...] la condensation, le déplacement et la profondeur.

Philippe Sollers²

Tout au long du Corps lesbien, les amantes changent radicalement de forme, adoptant tantôt celle d'une "bête" :

[J]/e m/e mets à hennir à m/on tour [...], j/e galope à présent (p. 110),

Ta peau enregistre une autre série de réactions [...] des taches vertes violettes rouges apparaissent par plaques [...]. Les serpentes ont fini par dissimuler toutes les parties de ton corps. Alors à ton tour lentement tu te mets à te rouler et à te dérouler (p. 126),

¹ M. Wittig et S. Zeig, op. cit., p. 234.

² P. Sollers, Théorie de l'ensemble, Paris, Seuil, 1968, p. 75.

tantôt celle d'une matière inorganique :

Pourquoi [...] t'es-tu faite pierre (p. 25),

[T]a peau crépite, tout ton corps s'en va en eau
(p. 162),

ou d'une créature luxuriante :

[J]/e ruisselle sur toi à toutes fleurs à toutes
couleurs à toutes odeurs (p. 164).

À travers ces métamorphoses, ces «passage[s] d'une espèce dans l'autre» ou changements en «des formes diverses»³, Wittig évoque la transformation de plusieurs figures mythiques dont celles de la prophétesse Ocyrhoé en jument, d'Harmonie (la mère des Amazones) en serpent, de l'orgueilleuse Niobé en statue de pierre, des chasseresses Aréthuse et Daphné, respectivement en une source et en une plante. Figures que l'on retrouve dans l'œuvre d'Ovide intitulée Les Métamorphoses, qui constitue l'hypotexte du complexe mythique des transformations. Partant de cet intertexte de base, Wittig croise les fils d'autres récits de la métamorphose tirés de la mythologie gréco-latine ou de textes d'auteurs modernes s'étant inspirés de celle-ci pour dépeindre le personnage de la lesbienne.

L'analyse intertextuelle révèle ainsi que Wittig ne s'appuie plus sur un **mythe central**, comme celui de

³ P. Brunel, op. cit., p. 16.

l'Eucharistie, mais sur un **modèle mythique**, tel que le présente Ovide dans Les Métamorphoses, celui des chasseresses, ou compagnes d'Artémis. À l'exemple de cette déesse qui, rapporte Sappho «jura par le grand serment des Dieux [...] : Toujours vierge je serai et j'habiterai sur les cimes des hautes montagnes chassant⁴», ces *parthenoi* (vierges) ont préféré vivre librement, à l'écart de leur famille et de la société donc, en subvenant à leurs besoins par la chasse⁵.

Wittig retouche toutefois ce modèle en faisant en sorte que ses protagonistes J/e et Tu, se métamorphosent plus d'une fois, contrairement aux chasseresses condamnées à n'adopter qu'une seule forme. On verra que, par cette mobilité, qui permet aux amantes du Corps lesbien de "passer" d'une forme à plusieurs autres, Wittig réhabilite ces figures mythiques.

Or, si le sens de la rébellion et la volonté de vivre et d'aimer librement sont "naturellement" attribués aux athlétiques compagnes d'Artémis dans Les Métamorphoses

⁴ É. Mora, op. cit., p. 410.

⁵ Forbes Irving précise : «[...] joining the band of Artemis and becoming a huntress is an extreme and aggressive rejection of [the life] men and the family [offer them]...», op. cit., p. 72 et p. 181-191.

d'Ovide, ce sont aussi ces traits qui attirent leur châtiment (leur transformation) chez ce poète :

[C]hantons les jeunes garçons aimés des dieux et les jeunes filles à qui des amours monstrueuses ont fait perdre la raison et qui ont par leurs désordres attiré sur elles un châtiment mérité⁶.

Pour contrer cette adéquation qui fait de celle que l'on a longtemps appelée une «tribade⁷», un monstre, Wittig a également recours aux vers de Baudelaire et de Sappho.

Dans le cas de Baudelaire, il s'agit de s'approprier le sens du mot «lesbienne» qui apparaît véritablement dans la littérature française sous sa plume (titre original des Fleurs du Mal⁸). Ce mot renvoie, en effet, spécifiquement à Sappho et à ses contemporaines de l'île de Lesbos plutôt qu'aux simples habitantes de cette île. Comme Ovide, Baudelaire exploite l'adéquation tribade-monstre : «Ô

⁶ Ovide, op. cit., p. 325.

⁷ «Ce mot est la seule dénomination unanimement adoptée par les lexicographes du XVI^e au XIX^e siècle», nous apprend Marie-Jo Bonnet qui nous donne sa première définition officielle (Dictionnaire françois tiré de l'usage et des meilleurs auteurs de la langue, Pierre Richelet), datée de 1680 : «Tribade : mot qui vient du grec. C'est celle qui s'accouple avec une personne de son sexe et qui contrefait l'homme». Marie-Jo Bonnet, Un Choix sans équivoque, Paris, Denoël/ Gonthier, 1981, p. 23.

⁸ Baudelaire «avait envisagé dès 1846 de prendre le titre *Les lesbiennes* pour son futur recueil de poèmes *Les Fleurs du Mal* jusqu'à le faire imprimer en annonce sur la couverture de son «Salon» de la même année», M.-J. Bonnet, op. cit., p. 35.

vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres⁹» et il châtie ses "praticiennes" : «Ombres folles, courez au but de vos désirs [...] votre châtiment naîtra de vos plaisirs¹⁰». Mais, contrairement au poète latin, cette perspective n'est pas la seule qu'adopte Baudelaire, dont le recueil est l'un des premiers à présenter une apologie des «amours interdites», dans notre littérature. Voici ce qu'il fait dire à l'un de ses personnages, celui de Delphine :

Tourne vers moi tes yeux pleins d'azur et
d'étoiles!/ Pour un de ces regards charmants,
baume divin,/ Des plaisirs plus obscurs je
lèverai les voiles...¹¹

En se référant aux vers du poète du «plaisir pour le plaisir¹²», Wittig peut donc étoffer la sensualité de la Chasserresse, qui n'est qu'esquissée chez Ovide.

D'autre part, c'est en renouant avec l'œuvre de Sappho qui présente des amantes en train de rire, chanter, ou invoquer la déesse Aphrodite, que l'auteure désamorce l'image de la lesbienne monstrueuse. C'est d'ailleurs en

⁹ Baudelaire, «Femmes damnées», Les Fleurs du Mal, Paris Gallimard, 1961, p. 137.

¹⁰ Ibid., p. 173.

¹¹ Ibid., p. 171.

¹² «Pleasure for pleasure's sake, as Baudelaire, the lesbian poet, noted, characterizes this subjectivity/sexuality», Wittig, Homosexualities and French Literature, op. cit., p. 117.

s'attachant précisément aux changements physiologiques que produit le désir, que Sappho universalise le sentiment amoureux, comme en témoigne tout particulièrement sa célèbre «Ode à une aimée» :

[...] ton rire enchanteur [...] a, je le jure,/ affolé mon cœur [...]/ Car si je te vois un instant je ne peux/ plus rien dire

ma langue est brisée, sous ma peau/ un feu subtil soudain se glisse/ mes yeux ne voient plus, mes oreilles sont/ bourdonnantes

une sueur glacée me couvre et un tremblement/ me prend toute et je suis plus verte/ que l'herbe, tout près de mourir/ il me semble...¹³

Au-delà de la récupération de l'étiquette de «monstre» accolée à la lesbienne, l'alliage de l'hypotexte des Métamorphoses à d'autres intertextes, à l'aide du procédé du «va-et-vient» que l'on a vu au chapitre précédent, va permettre de transformer le sens de la métamorphose des chasseresses. En effet, de châtiment, celle-ci devient pouvoir, celui de transgresser l'ordre des choses. Car en passant non plus d'une forme à une autre, mais, de manière plus ludique, d'une forme à toutes les formes, J/e et Tu échappent à la fixité des catégories et des étiquettes.

Ce procédé de Wittig illustre donc en l'exacerbant l'analyse de la métamorphose que fait Brunel dans son livre

¹³ É. Mora, op. cit., p. 371.

Le Mythe de la métamorphose. En effet, pour le théoricien cette dernière a pour objet ultime «l'union des contraires», «[l']éclairage dans un même personnage, [...] des pulsions inverses»¹⁴. Or, par leurs multiples changements, en monstres, anges, bêtes, fleurs, terre ou eau, J/e et Tu font éclater de telles frontières. En fait, en réunissant systématiquement les «contraires» (institués tels), l'auteure poursuit, à travers les mythes de la métamorphose, le travail de renouvellement des codes mythico-symboliques mis au jour dans les récits de la dévoration (voir premier chapitre).

On le voit, Wittig s'amuse à tirer les fils de plus d'une trame intertextuelle qu'elle retisse autour du grand modèle central de la Chasseresse. Toutefois, elle ne le fait pas en suivant un ordre quelconque, tel celui de l'évolution des règnes depuis la matière inerte jusqu'à l'humain en passant par les plantes et les animaux. Non, les métamorphoses surviennent pêle-mêle. Ce désordre n'infère pas pour autant que les différentes catégories de transformation soient insignifiantes, au contraire. Aussi, l'étude de l'entrelacement des intertextes se fera à partir des trois types de métamorphose qu'aborde l'auteure à la

P. Brunel, op. cit., p.180-181.

suite d'Ovide : animale, élémentaire et végétale. À travers ces types, il s'agira de voir quels sont les procédés d'enchâssement qui permettent à l'auteure de déclorer le corps lesbien.

Le monstre et la bête

Loin des peuples vivants,
errantes, condamnées,
À travers les déserts
courez comme les loups;
Faites votre destin, âmes
désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous
portez en vous!

«Femmes damnées, Delphine
et Hippolyte», Baudelaire

Les métamorphoses qu'évoque le plus souvent Wittig, sont celles d'une transformation en animal. Selon Irving, cette catégorie de métamorphose, qui s'avère un abêtissement dans les mythes, menace constamment la chasserresse qui vit, comme la prophétesse, dans les bois : «[B]oth prophetess and huntress are in continual danger of a reversion to the wild beasts around them¹⁵». Or, si cet auteur constate qu'à ce type de métamorphose

¹⁵ F. Irving, op. cit., p. 79.

correspond un état d'humiliation¹⁶ ou de folie : «[I]n the stories of animals, transformation is associated with humiliation and madness¹⁷», ces états ne sont nullement présents dans Le Corps lesbien. Bien au contraire, dans cette œuvre, la métamorphose des amantes en animal se présente toujours comme un atout.

Wittig obtient ce renversement avantageux en enchâssant, dans le cadre de la métamorphose des figures mythiques¹⁸ qu'elle reprend, la transformation en animal d'une divinité. Ce peut être l'incarnation de la déesse revendicatrice¹⁹ Artémis, en louve, «Apollo was mated to Artemis as a divine Wolf Bitch²⁰», ou en chatte, «Artemis - Diana often appeared in cat form²¹». Ou bien, ce peut être

¹⁶ Brunel appelle ce genre de métamorphose la «solution du monstre» parce que l'être métamorphosé ne disparaît pas. Son esprit reste, en effet, présent dans le nouveau corps comme le «Lucius [d'Apulée] qui, s'il perd le langage, conserve son intelligence humaine», op. cit., p. 163.

¹⁷ F. Irving, op. cit., p. 195.

¹⁸ Il s'agira exclusivement de rebelles ou d'amantes.

¹⁹ Âgée de trois ans seulement, Artémis demande ceci à son père comme cadeau d'anniversaire : «Pray give me eternal virginity; as many names as my brother Apollo; a bow and arrows like his; the office of bringing light [...]; sixty young ocean nymphs [...]; twenty river nymphs [...]; all the mountains of the world...», R. Graves, op. cit., vol. 1, p. 83.

²⁰ B. Walker, op. cit., p. 1068.

²¹ Ibid., p. 148.

une incarnation d'autres divinités marginales, telles celles des Érinyes en serpentes, ou de Déméter en jument.

Par ce recours à la transformation d'une divinité en animal, Wittig modifie le sens de la métamorphose des chasseresses, habituellement indissociable d'une régression. Ce sont donc les qualités de l'animal qui sont mises en évidence, soit sa grande liberté, sa puissance, sa sensualité, sa souplesse et son goût pour le jeu.

Dans le cas des transformations en une incarnation d'Artémis, la métamorphose en louve de l'une des amantes, au Chant VII :

Ton poil est tout noir et brillant. Dans
l'intervalle des longues mâchoires dents
découvertes je reconnais ton sourire ambigu
[...]. Toi sur tes pattes dressée tu te tiens
(p. 14),

reprend celle de Lycaon en loup, ce premier humain à non seulement voir le jour mais à se rebeller contre Zeus dans la mythologie grecque²². L'emprunt provient clairement des Métamorphoses d'Ovide :

Ses vêtements se changent en poils, ses bras en
jambes; devenu un loup, il conserve encore des
vestiges de son ancienne forme. Il a toujours le
[...] même air farouche [...] ²³.

²² F. Irving, op. cit., p. 216.

²³ Ovide, op. cit., p. 50.

Le mariage de ces deux éléments mythiques, celui de l'incarnation de la superbe déesse en louve²⁴ et celui de la métamorphose du cannibale Lycaon en loup, au sein d'un chant qui décrit une rencontre charnelle entre les amantes :

Ta tête sur m/a nuque pèse, tes canines entaillent m/a chair au plus sensible, tu m/e maintiens entre tes pattes [...], j/e prends ta tête entre m/es mains, j/e te parle, ta grande langue passe sur m/es yeux, tu m/e lèches les épaules, les seins [...], le ventre...(p. 15),

permet à Wittig de récupérer positivement le symbole de la louve comme une «incarnation du désir sexuel²⁵». Dès lors, la «sauvagerie²⁶» légendaire des loups, sur laquelle Ovide s'appuie, en insistant sur la «férocité» de Lycaon, est transformée en désir violent :

[I]l vient un moment où toute enfiévrée tu m/e prends sur ton dos m/a louve [...], m/es jambes t'enserrant les flancs m/on sexe sautant contre tes reins, tu te mets à galoper (p. 15).

Similairement, la transformation des amantes en chattes, dans le Chant LXXX :

²⁴ La louve est souvent un symbole de «la débauche» (voir Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 584). Son association à la déesse Artémis rappelle que celle-ci fut à l'origine, selon Graves, une déesse liée à la licence sexuelle (op. cit., vol. 1, p. 57).

²⁵ J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 584.

²⁶ Ibid., p. 582.

[T]es oreilles sont rabattues au-dessus de ta tête, un feulement te sort de la bouche [...]. Ta fourrure est grise rayée de bleu polaire [...] elle t'enserre le cou, le crâne tout autour des joues [...]. Une espèce de légèreté m/e prend, j/e fais des sauts extravagants [...], des bonds précis [...], un agrément m/e vient quand j/e touche m/a fourrure avec m/a bouche [...] tu m/e sautes sur le dos par surprise [...] tes pattes m//étreignant (p. 135-136),

modifie radicalement le mythe de la métamorphose de la chasserresse Atalante et de son époux²⁷ Hippomène en lions, après qu'ils aient profané un temple sacré en s'y unissant :

[A]lors leur cou si pur tout à l'heure se couvre d'une fauve crinière, leurs doigts se courbent en forme de griffes, à leurs épaules naissent des pattes²⁸.

De fait, à l'humiliation d'être transformés en lions, animaux colériques et chastes²⁹, Wittig substitue la jouissance d'une métamorphose en chattes, félins à la fois voluptueux et ludiques, afin que J/e et Tu puissent mieux se "retrouver" :

J//apprends avec toi le jeu des chattes qui se mettent en boule qui se ramassent sur elles-mêmes [...] quand elles s'apprêtent à fondre l'une sur l'autre. Les combinaisons possibles sont très nombreuses (p. 136).

²⁷ Mécontente de l'indifférence d'Atalante pour ses prétendants, la déesse Aphrodite intervient pour aider l'un d'eux.

²⁸ Ovide, op. cit., p. 346.

²⁹ F. Irving, op. cit., p. 66-75.

Dans ces chants, la suture des textes empruntés, ou ce que Laurent Jenny appelle l'«harmonisation intertextuelle», s'effectue «sur la base d'une unité sémantique³⁰» commune aux deux textes. En effet, le montage isotopique se construit à partir d'une plus ou moins grande parenté animale qui va de la simple différence du sexe de l'animal (loup/louve) dans le Chant VII, à une différence d'espèce au sein d'une même famille (les lions et les chats appartiennent à la famille des félidés) dans le Chant LXXX.

Du côté des transformations en animaux incarnés par des divinités autres que la déesse Artémis, Wittig compense l'absence de référence directe à la Chasseresse, par l'utilisation de textes évocateurs des lesbiennes. Ces références indirectes peuvent être plus ou moins explicites et n'apparaître qu'à la toute fin du poème lyrique. C'est le cas du Chant LXXV, où la métamorphose d'une amante en «serpente», assimile l'une des incarnations des Érinyes, «ces démons chthoniens [«khthôn» veut dire terre en grec] empruntant les formes de chiens et de serpents³¹» :

Tout contre tes chevilles profondément
enfouies dans la terre, il se fait un mouvement

³⁰ L. Jenny, op. cit., p. 273.

³¹ J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit., p. 410.

[...]. La première serpente à s'enrouler autour d'une de tes chevilles est noir brillant porteuse d'anneaux orange. [...] Ta deuxième jambe est prise couverte d'anneaux ligaturée [...]. Trois serpentes, puis onze puis des trentaines [...] t'enserrent [...]. L'une d'elles est toute entière enroulée à ta nuque [...] des taches vertes violettes rouges apparaissent par plaques [...] ta peau se desquame [...]. Les serpentes ont fini par dissimuler toutes les parties de ton corps. Alors à ton tour lentement tu te mets à te rouler et à te dérouler m/a plus immonde sinueuse noire orange (p. 125-126).

La description de la métamorphose comme telle est empruntée au récit d'Ovide racontant celle de Cadmus et de son épouse Harmonie, la mère des Amazones³² :

[I]l voit sur sa peau durcie pousser des écailles et sur son corps devenu noir apparaître des taches [...], son épouse s'écrie : «Cadmus [...], qu'est-ce donc? Où sont tes pieds? Où sont tes épaules et tes mains, ton teint, ta figure [...] ? Pourquoi, dieux du ciel ne me changez-vous pas, moi aussi, en serpent?» [...], il s'approchait de son sein chéri [...] et cherchait comme auparavant à se suspendre à son cou [...]; puis, tout à coup, ce sont deux serpents qui rampent...³³

Toutefois, si c'est Cadmus qui est le point de mire chez Ovide, Wittig déplace cette focalisation vers Harmonie. De fait, la transformation décrite dans le chant de l'auteure ne se produit pas avant qu'une «serpente», se soit «enroulée à sa nuque».

³² R. Graves, op. cit., p. 124.

³³ Ovide, op. cit., p. 154. »

Quant à la quantité même de reptiles qui viennent entourer Tu dans le chant de l'auteure («Trois serpentes, puis onze puis des trentaines...»), elle fait émerger la confrérie des "porteuses" de serpents dans la mythologie grecque, confrérie à laquelle appartiennent par exemple les trois Gorgones (Méduse, Euryale, Sténo). En fait, ces figures sont des avatars de la «Grande Déesse» (appelée aussi «la Dame aux serpents³⁴») : «The ageless serpent was originally identified with the Great Goddess herself³⁵». Éternel, ce Serpent change de peau au lieu de mourir. Le choix de cet animal rappelle ainsi que la fonction la plus importante de la métamorphose est de repousser la mort³⁶, de la transgresser.

Enfin, ce n'est qu'avec la toute dernière image de son chant, que Wittig récupère une métaphore sinon évocatrice des lesbiennes, du moins issue du poète «lesbien», celle

³⁴ Dictionnaire des mythologies, op. cit., p. 274.

³⁵ B. Walker op. cit., p. 903. D'où la désignation des premiers prêtres de la Grande Déesse comme : «Charmeurs de serpent». Rappelons que pour les primitifs, le serpent ne meurt pas, il se contente de muer.

³⁶ Guy Belzane souligne ce rôle de la métamorphose : «[C]et échec à la mort est bien inscrit, au moins potentiellement, dans l'idée même de la métamorphose : changer d'état, n'est-ce pas, sinon arrêter tout à fait, du moins suspendre, provisoirement, comme par ruse, le cours du temps?», La Métamorphose, Paris, Quintette, 1990, p. 10.

qui associe l'aimée, dans Les Fleurs du Mal, à «Un Serpent qui danse» :

Que j'aime voir, chère indolente, / De ton corps
si beau, / Comme une étoffe vacillante, / Miroiter
la peau! [...] **On dirait un serpent qui danse** / Au
bout d'un bâton.³⁷

En effet, en actualisant la métaphore de Baudelaire dans sa finale : «tu te mets à te rouler et à te dérouler m/a plus immonde sinueuse noire orange», l'auteure élimine la référence au bâton qui symbolise la domestication du serpent. En d'autres termes, elle revient à cette liberté que choisissent les chasseresses, quitte à devoir changer de "peau" pour la préserver : «[D]élivre-moi par une métamorphose de cette beauté trop séduisante³⁸», implore la fille d'une rivière, les yeux tournés vers ses eaux, au moment où le dieu qui la poursuit va la saisir.

Dans le cas particulier de l'emprunt à Baudelaire, on constate que l'«harmonisation intertextuelle» dépasse la simple «unité sémantique» de parenté animale pour devenir une «isotopie métonymique». De fait, ce dernier :

fragment textuel est utilisé, appelé, parce qu'il permet de poursuivre avec une précision de première main le fil de la narration³⁹,

³⁷ Baudelaire, op. cit., p. 42.

³⁸ Ovide, op. cit., p. 61.

³⁹ L. Jenny, op. cit., p. 274.

c'est-à-dire d'ajouter une suite, l'insaisissable roulement et déroulement du corps de Tu, au récit de la métamorphose d'Harmonie. Suivant ce procédé, il importe peu que le serpent de Baudelaire ne représente pas une lesbienne. En effet, dans la mesure où J/e se substitue au narrateur des Fleurs du Mal, elle transforme toutes les aimées de ce dernier en lesbiennes. Cette appropriation commence dès l'ouverture du Corps lesbien, par la première anticipation d'une transformation de l'«adorée». À travers l'interpellation initiale de Tu :

[T]u le sais, pas une ne pourra y tenir à te voir
les yeux révulsés [...] tes intestins jaunes
fumant étalés [...] les longs filets verts de ta
bile coulant [...] la vie secrète de tes viscères
[...] la puanteur la dévoration par les vers ton
crâne ouvert, tout lui sera également
insupportable (p. 7),

on retrouve effectivement celle du narrateur dans le poème de Baudelaire intitulé «Une Charogne» :

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
[...] une charogne infâme/ [...] comme une femme
lubrique,/ Brûlante et suant les poisons/ [...] son ventre plein d'exhalaisons./ [...]. D'où
sortaient de noirs bataillons/ De larves, qui
coulaient comme un épais liquide/ [...] Et
pourtant vous serez semblable à cette ordure./
[...] Vous, mon ange et ma passion!⁴⁰

⁴⁰ Baudelaire, op. cit., p. 43.

Or, loin de mener à la mort, cette métamorphose en «charogne» sera transitoire⁴¹, comme d'ailleurs toutes les métamorphoses que reprend Wittig.

Cette récupération globale de la voix narrative des Fleurs du Mal, n'empêche pas l'auteure de s'attarder au traitement particulier qu'accorde le poète «maudit» aux lesbiennes. Par exemple, dans la finale de son Chant VII précité : «[I]l vient un moment où tout enfiévrée tu m/e prends sur ton dos m/a louve [...], tu te mets à galoper» (p. 15), on peut facilement voir un détournement du poème intitulé «Femmes damnées» : «Ombres folles, courez au but de vos désirs [...], errantes, condamnées [...] courez comme des loups⁴²». Ailleurs, Wittig abolit la représentation baudelairienne des lesbiennes «[c]omme un bétail pensif sur le sable couchées⁴³», en faisant s'effriter «grains de sable par-dessus grains de sable», l'image de deux «sphyngesses [...] couchées» (p. 46).

Mais à côté de cet incontournable intertexte que représentent Les Fleurs du Mal, Wittig a également recours à d'autres textes, entre autres à ceux de Sartre et de

⁴¹ Dans son Chant V, l'auteure détourne le mythe d'Orphée et d'Eurydice de manière à dépasser cette métamorphose.

⁴² Baudelaire, op. cit., p. 173.

⁴³ Ibid., p. 136.

Lucien de Samosate, qui permettent de rappeler le modèle central de la Chasserresse. Dans son Chant IX, par exemple, elle emprunte à la pièce intitulée Les Mouches, un nouveau type d'Érinyes. Car si on a vu que dans la mythologie grecque, ces divinités épousaient la forme «de chiens ou de serpents», dans la pièce de Sartre, c'est en mouches qu'elles s'incarnent. Le chant de Wittig commence par la dévoration par J/e de l'oreille de Tu, sa «très délectable» :

Une fois absorbée la partie externe de ton oreille j/e crève le tympan, j/e trouve le marteau tout rond roulant entre m/es lèvres, m/es dents le concassent, j/e trouve l'enclume et l'étrier, j/e les croque (p. 17).

À la fin, J/e se retrouve avantageusement transformée en une mouche à l'intérieur de la bouche de Tu :

[J]/e m/e rétrécis, j/e deviens toute petite, j/e suis une mouche maintenant [...] tu essaies vainement de me cracher, [...], j/e suis collée à ton palais rose et gluant, j/e pose m/es ventouses contre ta douce lnette (p. 17).

Or, si cet acharnement avide de J/e vis-à-vis de Tu est une allusion à la manière dont s'attachent littéralement à leurs victimes «[c]es terribles et implacables [...] auxiliaires de la Justice⁴⁴» que sont les Érinyes, c'est

⁴⁴ Dictionnaire des mythologies, op. cit., p. 260.

aussi un renvoi à l'«amour cannibale⁴⁵» et lesbien des «Mouches» imaginées par le dramaturge existentialiste. Voici ce que dit l'une d'elles au moment où elle contemple Électre endormie :

[T]u connaîtras bientôt nos morsures, nous te ferons hurler sous nos caresses. J'entrerai en toi [...], car tu es mon épouse, et tu sentiras le poids de mon amour. Tu es belle, Électre, plus belle que moi⁴⁶.

Toutefois, l'emprunt du processus même de la métamorphose provient d'un tout autre intertexte qui tient compte de la focalisation du chant sur l'oreille et fait davantage ressortir la tendresse de la mouche de Wittig, son violent désir plutôt que sa violence. Il s'agit de la fable que raconte Lucien de Samosate dans son «Éloge à la mouche» :

La fable raconte qu'il y eut jadis une femme appelée Mouche, qui était parfaitement belle, mais bavarde, causeuse agréable et chanteuse, et qu'elle s'éprit d'Endymion en même temps que la Lune. Puis, comme elle éveillait continuellement le jeune homme endormi [...], il se fâcha et la Lune en colère la changea en mouche.⁴⁷

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, Les Mouches, Paris, Gallimard, 1947, p. 224.

⁴⁶ Ibid., p. 216.

⁴⁷ Lucien de Samosate, Œuvres complètes, Paris, Librairie Garnier frères, vol. 3, 1933, p. 129.

Chez Wittig, cependant, il n'y a pas de tiers parti, tout se passe entre J/e et Tu. Comment ne pas penser à cette croyance primitive qui fait de la mouche l'incarnation temporaire d'une âme ? D'une âme qui, pour recevoir un nouveau corps, doit être avalée par une femme⁴⁸.

En se référant à des auteurs tels qu'Ovide, Baudelaire et Sartre, forcément étrangers au corps lesbien, Wittig fait émerger des mythes qui mettent en évidence l'aspect transitoire de leurs représentations (le serpent qui change de peau, les sphynghesses qui s'effritent, la mouche qui transporte une âme) plutôt que leur pérennité. En d'autres termes, elle dégage la figure mythique de la lesbienne, de la voie de garage où elle a été aiguillée.

En plus des chants où Wittig s'approprie les transformations de divinités féminines, il en est d'autres où elle exploite celles de dieux. Dans ces cas comme dans les précédents, la transformation des chasseresses en bêtes n'est plus qu'un état transitoire où les qualités de l'animal s'ajoutent à celles des amantes. Ainsi, dans son Chant LVI, Wittig raconte la métamorphose de J/e en jument, en s'inspirant de la transformation en ce même animal de la prophétesse Ocyrhoé. Voici en quels termes Ovide décrit le

⁴⁸ B. Walker, op. cit., p. 316.

changement de la fille du centaure civilisateur Chiron, à la suite de son annonce de la mort de ce père immortel (ce qui lui vaut son «châtiment» selon le poète) :

Les destins, dit-elle, m'arrêtent [...]. Déjà la figure humaine semble m'être ravie; déjà je me plais à faire de l'herbe ma pâture; déjà un instinct fougueux m'emporte à travers les vastes plaines; mon corps prend la forme d'une cavale, [...]. Son discours s'acheva par des plaintes peu intelligibles et des paroles confuses [...]; quelques instants plus tard, elle poussait des hennissements [...]; ses cheveux, alors épars, se changent en une crinière qui flotte.⁴⁹

De son côté, au lieu de reprendre le cadre forestier de la métamorphose d'Ocyrhoé, Wittig situe la métamorphose de J/e sur une plage. Son chant commence au moment où celle-ci rencontre trois juments, dont l'une est Tu :

À m/a hauteur tu t'agenouilles [...]. J/e porte m/es deux mains à ta crinière [...] j/e m/e glisse contre ton ventre pour te monter [...]. Vous vous mettez à galoper vers la mer, vous hennissez de toutes vos forces [...] les cheveux en arrière [...] j/e m/e mets à hennir à m/on tour [...], j/e m/e laisse tomber à terre, j/e galope à présent [...], m/es pattes foulent le sable avec bonheur (p. 110-111).

Cette nouvelle mise en scène, axée sur la rencontre de chevaux et présentant une métamorphose associée à une chevauchée à proximité de la mer, appartient au mythe où Déméter et Poséidon se transforment respectivement en

⁴⁹ Ovide, op. cit., p. 95.

jument et en étalon. Tandis qu'elle cherchait sa fille disparue, la déesse Déméter (la Triple Déesse⁵⁰) espérait par cette métamorphose, échapper à un éventuel dieu en quête d'aventures :

It is said that Demeter, wearied and disheartened by her search, and disinclined for passionate dalliance with any god or Titan, transformed herself into a mare, and began to graze with the herd of one Oncus⁵¹.

Mais Poséidon, le dieu des eaux, déjoua ce plan en se transformant à son tour :

Poseidon [...] transformed himself into a stallion and covered her [...]. Demeter's anger was so hot that she is still worshipped locally as "Demeter the Fury"⁵².

En plus de remplacer Poséidon par une amante, l'auteure renverse aussi les termes brutaux de sa rencontre avec Déméter puisque dans son chant, c'est Tu (Déméter) qui invite J/e (Poséidon-Ocyrhoé) à monter sur son dos.

Enfin, on retrouve dans ce traitement d'un mythe de la métamorphose, comme dans tous les mythes qu'exploite

⁵⁰ «Like all the oldest forms of the basic Asiatic Goddess she [Demeter] appeared as Virgin, Mother, Crone, or Creator, Preserver, Destroyer», B. Walker, op. cit., p. 218.

⁵¹ R. Graves, op. cit., p. 60-61.

⁵² «The myth of Demeter and Poseidon records Hellenic invasion of Arcadia. Demeter was picture at Phigalia as the mare-headed patroness of the pre-Hellenic horse cult. Horses were sacred to the moon [...], and the moon was regarded as the source of all water», ibid., p. 61-62.

l'auteure, les deux motifs qui correspondent selon elle à la subjectivité lesbienne⁵³. Il s'agit de la rébellion contre un ordre normatif (l'annonce de la mort du père immortel) et du désir représenté par la chevauchée. Comment ne pas se souvenir de ce simple vers de Sappho décrivant l'amante : «plus fière qu'une cavale⁵⁴» ?

Liquéfaction et pétrification : sources et pierres

[...]
plus souple que l'eau
[...]
plus précieuse que l'or

Sappho

Si la métamorphose en animal révèle, selon l'analyse d'Irving, la profonde "sauvagerie" d'une figure mythique ou l'"inhumanité" de ses comportements⁵⁵ (la férocité de Lycaon, le refus d'Atalante de se conformer aux règles de la société, la déraison des propos d'Ocyrhoé), il n'en va pas de même de la liquéfaction et de la pétrification. En

⁵³ «Homosexuality is the desire for one's own sex. But it is also the desire for something else that is not connoted. This desire is resistance to the norm», Wittig, op. cit., p. 114.

⁵⁴ É. Mora, op. cit., p. 369.

⁵⁵ F. Irving, op. cit., p. 143.

effet, la première est indissociable d'une vision animiste de l'eau : «Th[is] transformation is perhaps prompted by an ambiguous view of rivers as human beings as well as natural forces⁵⁶», et la deuxième est moins associée à l'insensibilité de la pierre qu'à l'orgueil attaché à la condition humaine :

[W]e very rarely find that petrified heroes are symbols of stone-like qualities; most are not hard-hearted or cruel [...]. Their characteristic crime is not savage behaviour but betrayal of a god.⁵⁷

En fait, la pétrification est le châtement que réservent les dieux aux mortels qui osent se mesurer à eux.

Or, poursuit Irving, ce genre de changement est lié, de même que beaucoup de transformations en sources, fontaines, etc., au deuil. À travers cette perte qui paralyse de douleur ou fait pleurer sans fin, la métamorphose devient l'occasion d'une transcendance de l'être, sa voie d'accès à une forme d'immortalité⁵⁸. De manière globale, on retiendra donc que ces deux types de métamorphose témoignent d'une fidélité envers des disparus

⁵⁶ Ibid., p. 306.

⁵⁷ Loc. cit.

⁵⁸ Loc. cit.

(enfants, époux), fidélité qui s'étend aussi, dans le cas du Corps lesbien, à un mode de vie (une culture).

L'histoire de la chasseresse Aréthuse, sur laquelle Ovide est particulièrement prolixe, est exemplaire. Cette compagne modèle d'Artémis : «[A]ucune autre ne se montrait plus ardente que moi à parcourir les forêts, plus ardente à y poser ses filets de chasse», est un jour elle-même prise en chasse par le dieu-fleuve Alphée. Voyant qu'elle ne pourra pas lui échapper, elle implore Artémis de lui venir en aide :

Ô Diane, [...] sauve la gardienne de tes armes, celle que tu as si souvent chargée de porter ton arc et [t]es flèches [...]. La déesse fut touchée; amenant avec elle un épais nuage, elle le jeta sur moi. À peine suis-je enveloppée de ses brouillards [...], une sueur froide se répand sur mes membres, des gouttes azurées s'écoulent de tout mon corps; partout où je pose le pied il se forme une mare [...], je suis changée en fontaine⁵⁹.

Wittig récupère les deux principaux motifs de cette rencontre, soit l'enveloppement dans un épais nuage (Artémis) et la liquéfaction (Aréthuse), dans son Chant XLV, en les mêlant étroitement aux éléments clefs d'une autre rencontre entre un dieu et une mortelle. Il s'agit du récit où Zeus est transformé en une averse d'or pour

⁵⁹ Ovide, op. cit., p. 186-187.

féconder Danaé : «Zeus came upon her in a shower of gold⁶⁰». Ces éléments clefs sont donc la transformation en pluie et l'union charnelle :

Une petite pluie choit sur toi multiple dispersée, cellule après cellule tu es touchée [...], j/e m//accrois, j/e tombe sur toi à coups redoublés, des éclairs d'orage m/e traversent, ta peau crépite, tout ton corps s'en va en eau, j/e m//épands sur toi [...], j/e coule en fontaine, j/e suis sur toi déversée à grand bruit, tout le cumulo-nimbus éclate, le brouillard d'eau s'étend, [...] la foudre s'abat sur nous avec des éclats éblouissants, [...] les cœurs en même temps se mettent à battre aux clitoris (p. 162-163).

Wittig procède dans ce chant comme dans celui d'Ocyrhoé, en subvertissant la transformation d'un dieu "séducteur" et en déifiant ses deux protagonistes. En effet, Wittig allie en J/e, le dieu des dieux, Zeus («Ciel lumineux⁶¹») et sa fille Artémis («Grande source d'eau») et en Tu, Danaé («Desséchée⁶²» ou la Terre-Mère) et Aréthuse («Celle qui arrose⁶³»). Mais à travers cette appropriation du mythe de Danaé et d'Aréthuse, Wittig renouvelle surtout la portée de la rencontre charnelle. En effet, celle-ci

⁶⁰ R. Graves, op. cit., p. 238.

⁶¹ Ibid., vol. 2, p. 412. Je traduirais également en français les autres noms cités.

⁶² Ibid., p. 388

⁶³ Ibid., p. 381.

n'est plus liée à une fécondation mais à une telle jouissance des sens que tout l'être des amantes en est métamorphosé.

À l'opposé du modèle de "sainteté" que représente Aréthuse, la première pétrification que remanie Wittig dans son livre, au Chant XIV, est celle de l'arrogante et superbe reine de Thèbes, Niobé. Pour s'être vantée d'être supérieure à la déesse Latone, elle fut horriblement punie par le massacre de ses enfants. Frappée de douleur, elle se pétrifia et des larmes se mirent à couler de ses yeux : «[A]ujourd'hui encore ce bloc de marbre verse des larmes», écrit Ovide. Voici comment cet écrivain "physionomiste" entame la description de la métamorphose de la «belle» reine :

[E]lle tombe assise [...], figée par la souffrance; le vent n'agite plus ses cheveux, le sang ne colore plus son visage; ses yeux s'immobilisent au milieu de sa face désolée; [...] tout mouvement s'arrête dans ses veines⁶⁴.

Passant du discours indirect au discours direct, Wittig reprend à peu près les termes du poète latin :

Tes cheveux châtons ont la raideur des fils de plomb, tes yeux marron sont des 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 (p. 25).

⁶⁴ Ovide, op. cit., p. 201.

Toutefois, l'auteure modifie radicalement le contexte de cette nouvelle description en commençant son chant par la phrase suivante : «Pourquoi folle exécration m/a très chérie t'es-tu faite pierre alors que j/e t'aime si tendrement ?». D'où la vive réaction de cette narratrice-amante au moment où Tu (Niobé ou «De neige⁶⁵»), se met à pleurer :

[J]e vois les larmes inonder tes joues, elles m/e jaillissent tout droit de tes yeux m/e frappant au front à la poitrine [...] tu m/e perçois, tu m//entends, tu es vivante dans cette pierre vivante (p. 26).

Ces nouveaux éléments : l'introduction d'une interlocutrice et le dévoilement d'un rapport amoureux, alliés à l'insertion, à la toute fin du chant, de cette prière :

[J]//en appelle aux déesses, qu'elles m/e changent en pierre m/on flanc soudé à ton flanc, elles savent puisque Sappho l'a écrit pour jamais que Latone et Niobé s'aiment d'amour tendre (p. 26),

situent la métamorphose de Niobé dans le cadre d'un autre mythe de la pétrification. Ce dernier est résumé par Ovide. Fou de sa femme, la vaniteuse Léthéa qui fut châtiée, le fidèle Olénos préféra partager son sort plutôt que de rester seul :

[T]el [...] cet Olénos qui prit sur lui la faute de son épouse et voulut paraître coupable; telle

⁶⁵ R. Graves, op. cit., p. 401.

tu étais aussi, ô malheureuse Léthéa, trop fière de ta beauté; cœurs jadis étroitement unis, ce ne sont plus aujourd'hui que des rochers sur l'humide sommet de l'Ida⁶⁶.

Cette recontextualisation qui annonce l'éventuelle pétrification de J/e à côté de Tu, Wittig ne pouvait mieux la réussir qu'en évoquant ce vers de Sappho : «Lètô [Latone] et Niobé/ étaient des amies très unies⁶⁷». De fait, celui-ci mine définitivement le rapport de rivalité qui se déploie dans la version du mythe qui nous est parvenue. Dès lors, on comprend que ce n'est pas sa vanité qui a valu à Tu sa métamorphose mais la révélation de son amour pour J/e : «Ainsi c'est pour ce forfait qu'elles m//ont chassée séparée de toi pour te faire taire à jamais m/on adorable voix» (p. 26)⁶⁸. La pétrification apparaît alors non plus comme le simple châtiment des crimes d'arrogance, non plus comme le garant d'un système de valeurs, d'un ordre des choses qui exclurait l'amour lesbien, mais comme le moyen d'inscrire cet amour, de l'immortaliser.

⁶⁶ Ovide, op. cit., p. 322.

⁶⁷ É. Mora, op. cit., p. 411.

⁶⁸ «Petrification is an appropriate punishment for a crime of speech, since being turned into a stone ensures that the criminal will never speak again», Irving, op. cit., p. 145.

En outre, en recadrant de la sorte le mythe de Niobé, Wittig s'inspire également du modèle de la Compagne d'Artémis. En effet, sa finale rappelle la conclusion d'un autre récit de la pétrification, celui de la chasseresse Aspalis qui, pour éviter d'être violée, se suicida. Son corps fut retrouvé pétrifié à côté de la statue d'Artémis⁶⁹.

Enfin, parmi les allusions à l'incontournable intertexte des Fleurs du Mal qui parsèment le chant, il faut mentionner la plus ingénieuse : «[J]/e m/e cogne la tête contre tes seins durs». C'est une référence au vers du poème intitulé «La Beauté», qui commence ainsi :

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/ Éternel et muet ainsi que la matière⁷⁰.

Par cet emprunt, Wittig présente J/e en face de Tu, son indicible amante, comme une artiste devant ce qu'elle considère être l'incarnation de l'indéfectible «Beauté».

Or, si dans ce chant en particulier, l'assemblage des extraits repris semble l'œuvre d'une joaillière et chaque fragment, emprunté, serti et agencé de manière à donner au tout une remarquable cohérence, le Chant XLVII s'impose

⁶⁹ Ibid., p. 285.

⁷⁰ Baudelaire, «La Beauté», op. cit., p. 33. Je souligne.

justement à cause de la variété des métaux précieux qu'invoque J/e pour la transformation du corps de Tu :

[Q]ue tes cuisses soient d'airain [...], tes mains adorables [...] qu'elles soient d'or d'améthyste de fluide mercure [...], tes épaules de cuivre, [...] que ta nuque soit d'étain, que tes joues soient de platine, que tes yeux soient m/a préférée de plomb de plomb [sic] fondu et de lait, que ta vulve soit d'iridium ardent infusible [...] soit [...] d'osmium odorant réfractaire (p. 78-79).

Véritable «Alchimie du verbe», cette "pétrification" se produit comme un charme, au moment où les mains prennent le relais de la voix : «[M]/es mains à te toucher se cassant». Or, ce fragment confirmant la métamorphose de Tu, est ce que Mallarmé appelle «une redite comptée», parce qu'il renvoie au vers susmentionné de Baudelaire que s'approprie une seconde fois Wittig : «Et mon sein, où chacun s'est meurtri». Est-ce à dire qu'une parenté secrète unit le Chant XIV au Chant XLVII ? Une parenté qui serait basée sur l'association baudelairienne de la beauté et de la résistance ?

À partir de cette hypothèse, on constate que Wittig entrecroise deux textes. Le premier est celui du sculpteur Pygmalion qui désirait ardemment une compagne mais n'en trouvait aucune qu'il ne jugeât pas sévèrement :

Cependant, grâce à son habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme la neige un corps de femme d'une telle beauté que la

nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son œuvre⁷¹.

À force de prières à la déesse Aphrodite et de ferveurs, Pygmalion assiste bientôt au changement de celle qu'il a appelée Galathée⁷² :

[S]es mains tâtent la poitrine; à ce contact, l'ivoire s'attendrit; il perd sa dureté, il fléchit sous les doigts [...]; ainsi [que] la cire [...] s'amollit au soleil [...]; façonnée par le pouce⁷³.

L'importance qu'accorde Ovide aux mains de l'artiste est soulignée chez Wittig par sa modification du vers précité de Baudelaire : «[M]/es mains à te toucher se cassant», qui signale, comme on l'a dit, la métamorphose de **Tu**. Or, la mise en parallèle des mains de Pygmalion (faisant céder l'ivoire) et de celles de J/e (galvanisant la chair) donne l'exacte mesure du détournement que Wittig fait subir à ce mythe. En effet, plutôt que de réduire son aimée à la condition de mortelle comme Pygmalion, J/e l'immortalise en lui donnant un corps pouvant traverser l'histoire de l'humanité parce que fait d'un alliage qui condense les découvertes métallurgiques des premiers âges

⁷¹ Ovide, op. cit., p. 329.

⁷² Ce nom signifie «D'une blancheur de lait». R. Graves, op. cit., p. 392.

⁷³ Ovide, op. cit., p. 330.

(«or», «airain», «fer», «acier») et celles d'aujourd'hui («iridium» et «osmium»).

Mais cette importance accordée aux métaux, et plus particulièrement au bronze («airain») qui vient en tête de liste avec ses deux composants, soit le «cuivre» et l'«étain», est indicatrice d'un autre intertexte. D'un intertexte qui met en valeur, plutôt que la beauté de l'aimée, son indestructibilité. Il s'agit de l'homme de bronze Talos, qui se chauffait à blanc⁷⁴ pour mieux embraser ses ennemis. En baptisant Tu «m/a plus enfiévrée», l'auteure transmue, à travers J/e, l'embrasement haineux en fièvre amoureuse : «que ta vulve soit d'iridium ardent infusible» (p. 79). Fruit du travail du dieu forgeron, Héphaïstos, la figure mythique de Talos se caractérise par sa seule veine : «which ran from his neck down to his ankles, where it was stopped by a pin⁷⁵». En nommant, avant toute autre partie du corps, «les talons» de Tu : «Sois m/a très chérie puissante assise fermement sur tes talons» (p. 78), pour lui garantir une grande

⁷⁴ R. Graves, op. cit., p. 315. Dans son Chant CVIII, Wittig aborde plus particulièrement la question de sa puissance acquise au feu de la braise.

⁷⁵ R. Graves, op. cit., p. 314. Graves ajoute, à la page 17, «Talos's single vein belongs to the mystery of early bronze casting by the *cire-perdue* method».

force, l'auteure renvoie ainsi à la légendaire invincibilité de l'immortel Talos (à moins que l'on ne songe comme Médée à lui retirer l'épine du pied!).

L'enchâssement des intertextes du Chant XLVII, où Wittig emmêle les figures mythiques de Galathée et de Talos, se distingue de celui du Chant XIV, où la pétrification de Léthéa met en abyme celle de Niobé afin de rendre possible une nouvelle pétrification, celle de Latone. En effet, si Wittig insère le mythe de Talos (qui ne comporte pas de métamorphose) dans celui de Galathée, elle le fait moins par «isotopie métonymique», c'est-à-dire afin d'ajouter une suite au mythe⁷⁶, que par «isotopie métaphorique», soit pour rapprocher des figures mythiques qui sont toutes deux des œuvres de créateurs. En amalgamant Galathée, qui représente la beauté, et Talos, qui représente la résistance, l'auteure crée, à son tour, une nouvelle figure mythique qu'il faudrait décrire comme à la fois désirable et puissante.

L'attention que porte Wittig à la création, à travers les mythes de la liquéfaction et de la pétrification, à travers ce retour aux éléments originels que sont l'eau et

⁷⁶ «[P]our poursuivre [...] le fil de la narration». J. Laurent, op. cit., p. 274.

la terre, transparait de manière plus subtile dans son Chant XLV, non moins corrosif. J/e y est changée en boue :

La terre du jardin roule entre tes dents, ta salive l'humidifie, tu m//alimentes [...], j/e m/e transforme en boue m/es jambes m/on sexe m/es cuisses m/on ventre... (p. 76)

Or, ce genre de métamorphose ne se produit jamais dans les mythes grecs, qui illustrent plutôt l'inverse, soit la création de mortels à partir de cette matière. Ainsi Ovide, s'inspirant de l'épopée de Gilgamesh, fait dire au fils du titan Prométhée : «Ah! puissé-je créer des peuples nouveaux avec l'art de mon père et introduire des âmes dans de la terre façonnée par mes mains⁷⁷». Tandis qu'Hésiode rapporte, de son côté, comment Zeus :

[C]ommande à l'illustre Héphaïstos de tremper d'eau un peu de terre sans tarder, d'y mettre la voix et les forces d'un être humain et d'en former, à l'image des déesses immortelles, un beau corps aimable de vierge [Pandore]⁷⁸.

Par ailleurs, le nom même de Protée⁷⁹ (le dieu caméléon qui se transmute, entre autres, en eau et en feu), signifie

⁷⁷ Ovide, op. cit., p. 55.

⁷⁸ Hésiode, Théogonie (trad. par P. Mazon), Paris, Le Bouclier, 1928, p. 60.

⁷⁹ Protée appartient aux vieilles divinités (Métis, Thémis, Némésis, etc.) qu'Irving appelle, dans son livre Metamorphosis in Greek Myths, les «Shapes-Shifters». Je traduis cette expression par les "caméléons".

«Boue» : «Des textes postérieurs font de Protée le dieu premier-né ou la substance initiale dont tout l'univers est sorti⁸⁰».

En racontant une métamorphose en boue, Wittig défait donc ces mythes, pour retrouver un état originel du monde, sorte de deuxième Éden ou paradis terrestre. Par cette voie, elle revient à la Bible et à la faim qui caractérise Eve. Mais une nouvelle Eve, qui mange la terre pré-humidifiée que lui donne Tu, et qui devient boue :

J/e perds courage, j/e m//abandonne à ta volonté
m/a déplorable j/e n'ai aucune part à cette
transformation systématique que tu commets sur
m/oi (p. 76).

Il appert ainsi que cette dernière préfère vivre le châtiment du serpent : «tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie⁸¹», et celui d'Adam, condamné à redevenir de la poussière : «Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras⁸²», plutôt que celui de la génitrice (Ève), condamnée à enfanter «dans de grandes souffrances⁸³». En outre, cette liberté de choisir sa destinée, qui appartient au genre humain plutôt qu'à un

⁸⁰ Dictionnaire des mythologies, op. cit., p. 337.

⁸¹ La Bible, «La Genèse», op. cit., p. 27-28.

⁸² Loc. cit.

⁸³ Loc. cit.

sexe, n'exclut pas chez Wittig un autre type de procréation, évocateur d'un âge d'or :

[M]/a très chérie m/a très affaiblie j/e te dis que comme par le passé nous pourrons faire ensemble les petites filles qui viendront après nous... (p. 87).

Ainsi, ce retour à la boue n'est pas infertile. D'autant moins, que la terre est la mère, comme les rivières, de nombreuses nymphes qui deviendront des chasseresses avant d'être transformées en plantes⁸⁴.

Métamorphoses en créatures luxuriantes

Les récits de métamorphose en plantes mettent en scène les premiers mortels : «Heroes of these stories are often early or primitive men⁸⁵». En général, ces mythes rendent compte de l'étroite relation qui existe entre un dieu et un mortel. Or, parmi tous les dieux, Artémis est celle qui est la plus étroitement associée aux arbres et à leur

⁸⁴ F. Irving, op. cit., p. 128.

⁸⁵ F. Irving, op. cit., p. 128.

culte⁸⁶, d'où sans doute le nombre remarquable de ses compagnes qui sont changées en arbres.

Par ailleurs, si «les plantes sont souvent utilisées dans la poésie grecque et latine comme les symboles ou les métaphores de la virginité⁸⁷», les fleurs évoquent, dans ces mêmes textes, l'amour charnel.

Or, c'est vis-à-vis de cette troisième catégorie de métamorphose que Wittig prend le plus de liberté. En effet, des plantes, Wittig retient surtout leur puissance de prolifération, leur exubérance. Aussi, plutôt que de transformer ses personnages en simples végétaux, elle les transforme en créatures luxuriantes, à l'image de ces derniers. Cela donne des arbres aux fleurs épanouies, des êtres aux longues chevelures ondulantes et même des anges ailés. D'autre part, parce qu'elle s'attarde davantage sur ce que Laurent Jenny appelle des «fragments fictionnels», plutôt que sur des structures mythiques, on se reportera, comme ce théoricien, à l'«attirail des figures de

⁸⁶ Parmi les périphrases qui servent à la décrire, on trouve : «De la noix», «La Dame des choses sauvages», «Attachée avec des branches de saules» (voir Graves, op. cit., p. 382 et Irving, op. cit., p. 131).

⁸⁷ F. Irving, op. cit., p. 135. Je traduis.

rhétorique» pour décrire les «types d'altérations subies par [l]es textes au cours du procès intertextuel⁸⁸».

L'exemple le plus évident d'une métamorphose appartenant à cette catégorie est celui du Chant XCVI, où J/e se change en une «glycine⁸⁹» dont les branches massives ruissellent de «fleurs bleu pâle» «lisses» et aux «calices fermés en bec de lèvres» (p. 163-164). Par le choix de cet arbre à fleurs, Wittig allie habilement la transformation des vierges en arbres, garantie de virginité, à celle des jeunes amants des dieux en fleurs, source d'immortalité⁹⁰. Plus précisément, elle noue deux récits d'Ovide : celui de la métamorphose de la chasserresse Daphné en laurier (alors qu'elle est poursuivie par Apollon), et celui de la transformation d'Hyacinthe, en jacinthes (par la volonté d'Apollon qui l'aime).

Dans le premier cas, l'auteure subvertit le récit du poète en renversant le sens de la métamorphose de la chasserresse. En effet, si Apollon ne peut plus qu'entourer

⁸⁸ L. Jenny, op. cit., p. 275.

⁸⁹ Le mot vient du grec et signifie «doux, sucré», Dictionnaire étymologique, Paris, Larousse, 1971, p. 345.

⁹⁰ «It is generally true that the sex of the hero will depend on the gender of the plant that he turns into. Trees, which in Greek are feminine, are therefore usually women, and flower, which tend to be masculine, are usually men, or rather boys», F. Irving, op. cit., p. 132.

«de ses bras les rameaux qui remplacent les membres de la nymphe⁹¹», qu'être arrêté par «l'écorce nouvelle» et repoussé «par le bois», son double du Corps lesbien, est au contraire totalement accueilli :

[L]e bout de tes doigts la peau de ta paume sont touchés par la peau de m/es fleurs lisses, toute ta main alors s'y enfouit jusqu'au poignet puis l'autre [...] tu es par moi surprise tout entière, tes seins sont touchés, [...] tes reins [...], au fur et à mesure que tu avances la cascade de m/es fleurs se referme sur toi (p. 164).

En outre, Wittig utilise, dans ce chant, la figure intertextuelle que Laurent Jenny appelle l'«intersion de la situation énonciative». En effet, ce n'est plus Apollon (le dieu poète), ou plus justement celle qui le remplace, qui s'exprime et joue de sa séduction, c'est Glycine (Daphné) qui prend la parole :

[J]/e suis terriblement haute grande forte, tu ne le déplores pas tandis que j/e ruisselle sur toi à toutes fleurs à toutes couleurs à toutes odeurs [...] m/a très désirée (p. 164).

Le recours à ce procédé est loin d'être gratuit. Il rend possible l'énonciation des sentiments amoureux d'une chasserresse, ce qui n'arrive pas dans les mythes :

In most stories of the loves of gods and heroes
it is impossible to distinguish between rape and

⁹¹ Ovide, op. cit., p. 62.

seduction; the woman's feelings are not usually mentioned⁹².

Du mythe d'Hyacinthe, Wittig retient la référence à un amour explicitement homosexuel dans un contexte (la chasse en montagne) qui facilite sa transposition en amour lesbien :

[Apollon] ne se soucie plus de sa lyre ni de ses flèches; oublieux de lui-même, il ne se refuse ni à porter tes filets, ni à [...] t'accompagner sur le sommet d'une montagne escarpée; une longue habitude de ta [Hyacinthe] présence entretient sa flamme⁹³.

La métamorphose en fleurs d'Hyacinthe témoigne de la dimension charnelle de cet amour : «Flowers have much more obvious erotic associations. They are regularly seen as symbols of enticements to, and products of love⁹⁴». Ce symbole est d'ailleurs amplement exploité par Sappho décrivant la beauté de ses amies aux «seins de violettes», qui «ressemble[nt] à la fleur d'or», à «la tendre fleur de l'herbe», sinon à «l'hyacinthe que sur les montagnes les pâtres écrasent sous leurs pieds». Ainsi, comme «les

⁹² F. Irving, op. cit., p. 69.

⁹³ Ovide, op. cit., p. 326.

⁹⁴ F. Irving, op. cit., p. 133.

Bienheureuses [les Déesses]», Tu ou Sappho (qui remplace ici Apollon) est attirée par «ce qui se pare de fleurs»⁹⁵.

En ayant recours à ce type de métamorphose, Wittig accentue la volupté des rencontres amoureuses de J/e et Tu. Ainsi, si celle du chant susmentionné "enivre" l'amante : «[J]/e te sâoule [sic] ad vitam aeternam, amen» (p. 164), d'autres sauront la "ravir" ou la "circonvenir". C'est le cas de la transformation des amantes en humaines chevelues dans le Chant LII, ou ailées dans le Chant XLVI.

Dans le premier, l'auteure s'inspire du mythe de Callisto. Après avoir été trompée par Zeus qui avait pris les traits d'Artémis pour la séduire, Callisto, enceinte, est chassée de la troupe des chasseresses par la déesse en colère. Elle tombe alors sous le courroux d'Héra, l'épouse de Zeus, qui la change en ourse. Du récit que fait Ovide de sa métamorphose, Wittig ne retient que ce fragment initial : «[S]es bras commencent à se hérissier de poils noirs⁹⁶», pour l'amplifier. C'est ainsi l'ensemble du corps de J/e, mais aussi de Tu, qui se couvre de fins cheveux :

⁹⁵ É. Mora, op. cit., p. 353-422 (pour toutes les citations du paragraphe).

⁹⁶ Ovide, op. cit., p. 88-89.

[T]u m//es face à face l'envers doux de tes bras appuyé contre m/es bras, alors [...] j/e vois m/es pores se dilater, j/e vois tes pores le faire, ouverts ils sécrètent par milliers des cheveux fins de la consistance et de la couleur de ceux des crânes, ils croissent à toute vitesse, je les sens tomber de tes bras sur mes bras [...], ils sortent des seins [...], des reins [...], des ventres...(p. 88)

Par ce procédé, celui de «l'amplification», l'auteure «transforme [le] texte originel par développement de ces virtualités sémantiques⁹⁷». Mais si ce procédé souligne avec ironie l'insistance qu'accorde le sensuel poète latin à la chevelure des chasseresses dont il regrette le désordre :

Il contemple les cheveux de la nymphe flottant sur son cou sans ornements : «Que serait-ce, dit-il, si elle prenait soin de sa coiffure ?»⁹⁸;

ce qu'il permet surtout, c'est d'associer les cheveux à un "transport" dans les deux sens du terme :

[T]u ris, tu m//inclines dans tes bras, tu m/e montres comment prendre le vent, tu cherches un courant, tous les cheveux s'étendent de part et d'autre, ils nous soulèvent, ils nous permettent de nous envoler (p. 88).

Or, cette image d'une crinière transformée en "toison volante", se trouve dans Les Fleurs du Mal. Elle est cette «Chevelure» (titre du poème XXIII) que le poète «maudit»,

⁹⁷ L. Jenny, op. cit., p. 276.

⁹⁸ Ovide, op. cit., p. 60.

second Orphée (mais d'un embarquement pour Cythère plutôt que pour Colchide), voudrait voir «agiter dans l'air comme un mouchoir». En signe d'adieu à l'enfer ou d'arrivée en paradis ?

O Toison, moutonnant jusque sur l'encolure! / O
boucles! [...] Extase! [...] Des souvenirs
dormant dans cette chevelure, / Je la veux agiter
dans l'air comme un mouchoir! [...] Cheveux
bleus, pavillon de ténèbres tendues, / Vous me
rendez l'azur du ciel immense."⁹⁹

À la fin du mythe raconté par Ovide, Callisto et son enfant, sont déifiés et transportés au ciel où ils brillent sous la forme des constellations des «grande et petite ourses». Le chant de Wittig, lui, se termine par le choix d'un nouveau cap : «adieu continent noir tu mets le cap pour l'île des vivantes» (p. 89), qui actualise et s'approprie cette «Invitation au voyage» du poète «lesbien» : «Mon enfant, ma sœur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble! / Aimer à loisir, / Aimer et mourir / Au pays qui te ressemble!¹⁰⁰».

Parmi tous les chants de Wittig illustrant une métamorphose luxuriante, celui où elle subvertit l'«Ange» de Platon est sans doute le plus représentatif de son humour. Dans Phèdre, le philosophe grec - inspiré par

⁹⁹ Baudelaire, op. cit., p. 38.

¹⁰⁰ Ibid., p. 69.

Sappho qu'il considérerait comme la Dixième Muse - décrit la métamorphose de l'amoureux en ces termes¹⁰¹ :

À sa vue [...] il s'échauffe, et [...] la substance de ses ailes en est arrosée. Cette chaleur fond l'enveloppe, qui, resserrée longtemps par la sécheresse, les empêchait de germer [...] la tige de l'aile se gonfle et se met à pousser de la racine sur toute la forme de l'âme; car jadis l'âme était tout ailes.¹⁰²

Au contact de l'être aimé, ces ailes en germe s'ouvrent et se déploient :

Quand il [...] l'a touché [...], la source de ce courant que Zeus, amoureux de Ganymède, a nommé le désir, roulant à grands flots vers l'amant, pénètre en lui, et quand il en est rempli, le reste s'épanche au-dehors [...] en fait sortir les ailes, et remplit en même temps d'amour l'âme du bien-aimé¹⁰³.

Dans son Chant XLVI, Wittig qui préfère toujours le tangible à l'intangible, ramène le propos de Platon au plus près du corps, jusqu'à rendre ce dernier «tout ailes» :

J/e suis depuis longtemps préparée à ce phénomène par diverses palpitations parcourant m/on corps à tout moment. Une onde pressante émise par m/on cerveau sous le toucher de tes doigts dans m/es épaules descend. M/on dos s'ouvre entre les omoplates pour laisser passer les membranes en éventail comprimées par les côtes. Violettes et translucides tout aussitôt

¹⁰¹ Jusqu'au point de la véritable métamorphose, cette description reprend les termes de «L'Ode à l'aimée» présentée dans l'introduction.

¹⁰² Platon, op. cit., p. 130.

¹⁰³ Ibid., p. 134-5.

elles se déploient et se mettent à battre. [...] Les ailes naissent sans discontinuer [aux] bras, [...] côtes, [...] hanches, [...] pieds [...]. La multiplication se poursuit les ailes m'envahissent à présent [...] tandis que sombrement m/a très désirée j/e te circonviens. (p. 77-78)

Cet "attachement" ludique au corps permet à l'auteure de jouer sur le sens des mots «nymphes» et «ailes» (dont l'homonyme est "elles") :

Au mot «nymphes», on a substitué graduellement, pour désigner les petites lèvres de la vulve, le mot «ailes», d'un usage plus aisé. Les ailes battent ou encore transportent.¹⁰⁴

Mais à travers cette métamorphose décrite par Wittig, c'est aussi l'image de la chrysalide se transformant en papillon qui s'impose. Tels les éphémères qu'évoque la Delphine des Fleurs du Mal : «Mes baisers sont légers comme ces éphémères/ Qui caressent le soir les grands lacs transparents¹⁰⁵», le nouvel ange peut tout à loisir «circonvenir», au sens étymologique (autour/venir) et donc, métaphorique, sa «très désirée».

Le passage de l'"ange" homosexuel à l'"ange" lesbien prend donc appui sur la physiologie spécifique du plaisir lesbien qui n'a d'autre but que la volupté. Mais qui se souvient que les anges ont d'abord été associés à ce

¹⁰⁴ M. Wittig et S. Zeig, op. cit., p. 11.

¹⁰⁵ Baudelaire, op. cit., p. 171.

plaisir "divin" : «The earlier angels were heavenly nymphs, [...] the perfect dispenser of sensual delight and amorous bliss on a divine scale¹⁰⁶» ?

Conclusion

En détournant les mythes de la métamorphose de leur sens originel, l'auteure modifie radicalement l'image de la lesbienne. Elle le fait, en éliminant la notion de châtiment qui affecte les compagnes d'Artémis ayant refusé de vivre selon les lois de leur famille et société, en se retirant dans les montagnes. D'êtres sauvages (non-civilisés) et anormaux (vils), d'êtres transformés en proies et en monstres¹⁰⁷ (bêtes, pierres, fontaines, plantes), les amantes deviennent, chez Wittig, des êtres civilisés, ludiques, nuancés, mobiles, sensuels et créateurs. Ainsi, à travers les nombreuses métamorphoses de ses protagonistes, l'auteure absorbe et dépasse, comme l'indique Shaktini, les étiquettes et les identités

¹⁰⁶ Walker ajoute : «Hindu angels were primarily created for lovemaking», op. cit. p. 35.

¹⁰⁷ Selon l'idée que se faisaient des Amazones les Grecs de l'époque hellénique : «[L]es Amazones sont Barbares; elles sont femmes, avec tout ce que cela comporte, pour un Grec, d'animalité; surtout, elles sont dès Homère, femmes-hommes», Dictionnaire des mythologies, op. cit., p. 9.

réductrices accolées aux personnages lesbiens dans la littérature :

[B]y representing the monster image as only one of a multiplicity of identities, Wittig refutes the reductionism of the phallic representation of lesbians. To affirm what has never before been written, Wittig must take apart meaning as it has been constructed from the point of view of the lesbian body.¹⁰⁸

De châtement, leur métamorphose devient donc pouvoir dans Le Corps lesbien. Pouvoir d'être pleinement, de jouir, de se recréer, de «se faire», en bouleversant et réinterprétant les mythes, ceux des transformations en animaux par exemple :

Souvent une amante menace tendrement son amante de passer dans le corps d'une autre animale, quand elles ont une guerre d'amour. Elle lui dit alors, «je me ferai serpente sur la terre» et son amante répond, «je me ferai chatte pour te prendre sans danger». Elles continuent ainsi, «alors je me ferai poissonne sous la mer», «et moi je me ferai loutre pour te manger.»¹⁰⁹

Ainsi, au-delà de l'apparition d'un nouveau corps de désir sur la scène littéraire, c'est une nouvelle subjectivité qui s'affirme à travers cette œuvre : «*The lesbian Body* affirms, through its very existence in literary discourse,

¹⁰⁸ N. Shaktini, «A Revolutionary Signifier: *The Lesbian Body*», Lesbian Texts and Contexts (sous la direction de K. Jay et J. Glasgow), É.-U., New York University Press, 1990, p. 300.

¹⁰⁹ M. Wittig et S. Zeig, op. cit., p. 91.

the concept of a female subject of desire¹¹⁰».

¹¹⁰ N. Shaktini, op. cit., p. 300.

Épilogue

[...] l'intertextualité est mise en pratique du fonctionnement textuel, «vérification» de la lecture par l'écriture. Rejet définitif du point final qui pourrait clore le sens et figer la forme.

Laurent Jenny

Dans le plus audacieux de ses livres sur le plan formel et thématique : Le Corps lesbien, Wittig transforme systématiquement tous les personnages mythiques en lesbiennes, en se réappropriant les mythes centraux de la culture occidentale, soit ceux de la dévoration (d'hommes par un monstre ou de fils sacrifiés) et de la métamorphose (des dieux, déesses et mortels en bêtes, plantes ou éléments). De manière globale, l'auteure organise son œuvre autour de deux récits clefs, soit ceux de l'Eucharistie (Nouveau Testament) et de la transformation des chasseresses (Les Métamorphoses d'Ovide). Or, la ressemblance structurelle et thématique de ces deux complexes mythiques apparaît évidente à l'issue de cette analyse. En effet, tant la dévoration que la transformation concourent à avaler¹ la figure de la

¹ En la transformant en un aliment (Métis, Déméter au pain, Aréthuse, etc.) ou en un être monstrueux (les Amazones, Éve, Scylla, etc.).

«Partenoi» rebelle, afin de garantir l'hégémonie du Père, soit d'un système social basé sur l'autorité masculine et le modèle de la famille.

Par cette œuvre innovatrice, qui emprunte sa structure à celle du déroulement de la messe (Introït, Gloria, Invocation, Passion...)² et où les deux protagonistes se dévorent l'une l'autre à répétition (exactement comme les croyants qui communient chaque dimanche), Wittig renouvelle, de manière parodique, le pacte de la Communion "catholique" (universelle). Elle le fait, d'une part, en prenant au pied de la lettre ces paroles de Jésus, citées par l'apôtre Jean :

En vérité, je vous le dis, si vous ne mangez pas la chair du Fils de l'homme et si vous ne buvez pas son sang, vous n'aurez pas en vous la vie³,

et, d'autre part, en renversant l'axe vertical qui soumet la figure centrale du Fils à l'autorité du Père : «C'est le Père qui demeurant en moi, accomplit ses propres œuvres⁴», en un axe horizontal plus représentatif d'une relation interactive (avec l'amante) :

[T]u traverses m/on larynx [...], j/e suis rejointe atteinte [par toi], j/e passe de ton

² E. Ostrovsky, op. cit., p. 82.

³ «Évangile selon Jean», op. cit., p. 1487.

⁴ La Bible, op. cit., p. 1501.

bord, j/e fais éclater les petites unités de m/on
 m/oi, j/e suis menacée, j/e suis désirée par toi
 [...] j/e te rassemble dans tous m/es organes,
 j/e m//éclate, j/e m/e rassemble (p. 108-109).

De la sorte, elle substitue au «Corps du Christ» passif, c'est-à-dire simplement consommable, un «Corps lesbien⁵» dynamique, soit à la fois consommable et consommateur. Par ce moyen, l'auteure fait succéder aux trois figures qui ont représenté chacune des économies symboliques de notre culture, soit celle de la Déesse Mère, du Père Tout-Puissant et du Fils Sauveur, le couple lesbien. Cette apparition abolit le code relationnel hiérarchique en rompant le cycle familial ou hétérosocial⁶.

Sur le plan intertextuel, le remplacement d'un Corps sacrifié pour racheter les péchés du monde, par un Corps amoureux, désamorce d'autant plus le mythe de l'Eucharistie qu'il rappelle le premier sens de la Passion du «Christ». En effet, le nom de ce dernier signifie «l'Oint» en grec et renvoie au rituel préhellénique du mariage sacré avec la Grande Déesse, incarnée par l'une de ses prêtresses. On oignait le sexe de l'homme élu dieu sauveur, avant sa rencontre charnelle avec la déesse. Une fois cette union

⁵ À la fois livre et individu.

⁶ Jésus rompt déjà le pacte hétérosexuel de la Mère et du Père, en devenant un dieu sauveur plutôt que créateur.

"consommée", on sacrifiait le jeune «Sauveur» et son corps était apprêté (transformé) et partagé afin que tous puissent participer à sa résurrection⁷.

De même, le passage de la figure du Fils soumis, à celle de la "Fille" insoumise (par opposition aux figures de l'épouse et de la mère), ne pourrait être recevable (lisible) s'il ne s'appuyait pas sur une base mythique (textuelle). À l'instar du mythe susmentionné, c'est du côté de la mythologie gréco-latine que Wittig retrouve des récits évocateurs de figures féminines indépendantes. Mais évocateurs seulement, puisque les textes moins édulcorés qui ont pu survivre au massacre de la Bibliothèque d'Alexandrie ont sans doute été les premiers à brûler lors des nombreux autodafés de l'Église⁸. À ce propos, il faut rappeler que Wittig définit le sujet lesbien non seulement comme l'amante d'une semblable, mais également comme une rebelle à l'oppression sous toutes ses formes⁹.

⁷ Les mythes d'Adonis, Attis, Orisis et Tammuz témoignent également de cette pratique : «Like worshippers of Osiris, those of Jesus made him part of themselves by eating him, so as to participate in his resurrection», B. Walker, op. cit., p. 465.

⁸ É. Mora, op. cit., p. 146-150.

⁹ M. Wittig, Homosexualities and French Literature, op. cit., p. 114-121.

En s'attaquant au point charnière du mythe de l'Eucharistie, soit à celui de la Passion du Christ, Wittig substitue le motif du désir à celui de la souffrance. Sa démarche en ce qui concerne les mythes de la métamorphose, sera analogue à celle de la démystification de la Communion eucharistique. De malheureuses "proies" des dieux, les chasseresses se métamorphosent en amantes ludiques plaisamment engagées dans d'«heureuses guerres d'amour» :

Ce sont les seules guerres qui ont quelque agrément [...]. Les amantes ont à trouver les points d'affrontement, de rencontre, les moments de trêve ou au contraire d'assaut [...]. Le but des guerres d'amour semble être de surprendre, d'étonner, de frapper, de confondre son amante, de toucher juste. Elles permettent de développer la tension inhérente à l'état d'amour aux niveaux du jeu et du divertissement. Ce n'est que lorsque les amantes ont une confiance mutuelle très développée que la guerre peut avoir lieu.¹⁰

Devant la ressemblance de la structure du modèle mythique de la Compagne transformée en proie (et donc en aliment) par un dieu, avec le rituel préhellénique du jeune élu d'abord désiré par une "déesse", puis sacrifié et apprêté, Wittig substitue au mouvement descendant de la métamorphose des chasseresses, le mouvement ascendant du rituel. En d'autres mots, leur transformation devient le signe distinctif de leur accession au statut d'immortelles,

¹⁰ M. Wittig et S. Zeig, op. cit., p. 114-115.

plutôt que celui de leur réduction à l'état de bêtes, de plantes sauvages ou d'éléments, propres à la capture ou à la domestication. De plus, suivant l'exemple des dieux et des déesses de la mythologie païenne, et en particulier de ceux que le théoricien Forbes Irving désigne comme les «caméléons», les protagonistes du Corps lesbien se métamorphosent à plusieurs reprises, plutôt qu'une seule fois comme leurs modèles.

À travers ces nombreux changements de formes qui confirment la vitalité de ses amantes, Wittig absorbe, pour la dépasser, l'image de la lesbienne monstrueuse (décrite comme un être vil, laid, bête, anormal...) qui va s'imposer graduellement dans la littérature après la publication des vers de Sappho (autour du VI^e siècle av. J.-C.). Vers dont la portée mélodique et lyrique est, par ailleurs, très présente tout au long du Corps lesbien. Parmi les textes les plus marquants qui ont abordé la mythologie gréco-latine en véhiculant cette image réductrice, l'œuvre d'Ovide intitulée Les Métamorphoses, et qui voit le jour à peu près en même temps que le dernier Christ¹¹ (soit celui que récupère l'Église), est sans doute celle qui a le plus influencé les écrivains français. Au premier rang de ces

¹¹ B. Walker, op. cit., p. 465.

auteurs, figure Baudelaire dont Wittig retient l'œuvre parce qu'en rapprochant la lesbienne de Sappho, il a su faire, au-delà de ses portraits caricaturaux, l'apologie d'une amante qui ne cède pas sur son désir en dépit de l'opprobre. Ce trait peut être perçu comme l'indice le plus sûr d'une individualité assumée.

En résumé, les multiples dévorations et métamorphoses des amantes mettent en abyme le procédé intertextuel de «l'absorption et de la transformation» des textes, selon la définition même de la première théoricienne de ce concept, Julia Kristeva. En effet, ces métamorphoses illustrent, d'une part, la dévoration des textes anciens pour les faire resurgir transformés, et, d'autre part, l'absorption du corps-sujet lesbien pour le faire renaître insaisissable, c'est-à-dire capable de résister à la capture textuelle : «In *Le corps lesbien* Monique Wittig has created [...] images sufficiently blatant to withstand reabsorption into male literary culture¹²». Partant de ce constat, un parallèle peut être établi avec la force du désir qui s'apparente autant à la dévoration passionnée qu'à une fructueuse transgression. De fait, si le désir peut être dévastateur, il peut être aussi stimulateur de changement

¹² E. Marks, Homosexualities and French Literature, op. cit., p. 375.

comme l'a si bien montré Sappho, dans son «Ode à une aimée» :

Car si je te vois un instant je ne peux/ plus
rien dire/ ma langue est brisée, sous ma peau/ un
feu subtil soudain se glisse/ mes yeux ne voient
plus [...]/ Mais il faut tout oser car même
abandonnée...¹³

Dans le cas du Corps lesbien, ce désir s'avère fondateur d'une nouvelle mythologie (d'un nouveau code) basée non plus sur le pouvoir mais sur la libre interaction des individus.

En fin de compte, en adoptant le point de vue lesbien (plutôt que féminin ou masculin) pour parler du sentiment amoureux, Wittig tente de sortir de la catégorisation des êtres en genres, catégorisation historiquement marquée par la division et l'oppression (la passion d'un côté, l'action de l'autre; la faiblesse ou la douceur d'un côté, la force ou l'agressivité de l'autre, etc.). C'est en ce sens que le lesbianisme ne se limite pas pour Wittig à une sexualité particulière, mais propose une autre vision de l'humanité : «Lesbianism opens onto another dimension of the human¹⁴». À travers cette nouvelle perspective, c'est

¹³ É. Mora, op. cit., p. 371.

¹⁴ Wittig, op. cit., p. 117.

la complexité fondamentale du sentiment amoureux qu'explore Wittig, comme le rappelle Erika Ostrovsky :

Taken on the most fundamental level, it [*Le Corps lesbien*] is the most intense, and the most complete, exploration of every possible aspect and of every imaginable facet of the emotional and physical experiences that constitute love - everywhere, at all times, and between all possible individuals¹⁵.

Mais cette œuvre témoigne également de la complexité tout aussi riche et passionnée du rapport de l'écrivain à la littérature :

It can even be argued that the central subject of *Le Corps lesbien* is the annihilation and resurrection of language and that the most profound love relationship of which it speaks is that between the writer and the word¹⁶.

¹⁵ E. Ostrovsky, op. cit., p. 78.

¹⁶ Ibid., p. 105.

BIBLIOGRAPHIE

I - ŒUVRE À L'ÉTUDE :

Wittig, Monique, Le Corps lesbien, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, 188p.

II - AUTRES ŒUVRES DE MONIQUE WITTIG :

Wittig, Monique, L'Opoponax, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, 287p.

«Paradigm», Homosexualities and French Literature (sous la direction de E. Marks et G. Stambolian), Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 114-121.

The Straight Mind and other essays, Boston, Beacon Press, 1992, 110p.

et Zeig, Sande, Brouillon pour un dictionnaire des amantes, Paris, Grasset, 1976, 252p.

III - HYPOTEXTES ET INTERTEXTES :

Baudelaire, Charles, Les Fleurs du Mal, Paris, Gallimard, 1961, 247p.

La Bible, (traduction : Société Biblique Française), Canada, Le Cerf, 1976, 1731p.

Hésiode, Théogonie (traduction de P. Mazon), Paris, Le Bouclier, 1928, 218p.

Homère, L'Odyssée (traduction de Médéric Dufour), Paris, Garnier Flammarion, 1965, 380p.

L'Illiade (Paul Mazon), Paris, Gallimard, 1975, 465p.

Ovide, Les Métamorphoses, Paris, Gallimard, 1992, 620p.

Platon, Phèdre, Paris, Garnier Flammarion, 1964, 187p.

Sartre, Jean-Paul, Les Mouches, Paris, Gallimard, 1947, 247p.

Samosate, Lucien de, Ouvres complètes, Paris, Garnier, t. 3, 1939, 538p.

Sappho, poèmes (traduction d'Édite Mora), Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre, Paris, Flammarion, 1966, 462p.

IV - ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE MONIQUE WITTIG :

A. Livres

Deschamps, Gaëlle, «Fragments d'une mémoire lesbienne», Physiologie et mythologie du féminin, France, Presses Universitaires de Lille, 1989, 55p.

Ostrovsky, Erika, A Constant Journey : The Fiction of Monique Wittig, É.-U., Southern Illinois University Press, 1991, 199p.

B. Articles

Lindsay, Cecile, «Body/Language: French Feminist Utopias», The French Review, vol. 60, n° 1, octobre 1986, p. 23-32.

Marks, Elaine, «Lesbian Intertextuality», Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/ Critical Texts, É.-U., Cornell University Press, 1979, p. 353-377.

Rawson, C.J., «Cannibalism and Fiction II: Love and Eating in Fielding, Mailer, Genet and Wittig», Genre, n° 11, 1978, p. 227-313.

Shaktini, Namascar, «A Revolutionary Signifier: The Lesbian Body», Lesbian Texts and Contexts (sous la direction de K. Jay et J. Glasgow), New York, New York University Press, 1990, p. 291-303.

«Spécial Monique Wittig», Vlasta, n° 4, Paris, 1985, 136p.

Wenzel, Hélène V., «The Text as Body/Politics: An Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context», Feminist Studies, vol. 7, n° 2, été 1981, p. 264-287.

V - ÉTUDES SUR LES MYTHES :

Belzane, Guy, La Métamorphose, Paris, Quintette, 1990, 103p.

Bonnet, Marie-Jo, Un Choix sans équivoque, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, 293p.

Brunel, Pierre, Le Mythe de la métamorphose, Paris, Uprisme, 1974, 303p.

Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique (sous la direction d'Yves Bonnefoy), Paris, Flammarion, 2 vol., 1981, 1118p.

Chevalier, Pierre et Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, Paris, Robert Laffont, 1982, 1060p.

Durand, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, 549p.

Graves, Robert, The Greek Myths, É.-U., Moyer Bell Limited, 1988, 2 vol., 782p.

Henrichs, Albert, «Human Sacrifice in Greek Religion», Le Sacrifice dans l'antiquité, Genève, Fondation Hardt, t. XXVII, 405p.

Irving, Forbes, Metamorphosis in Greek Myths, Oxford, Clarendon Press, 1990, 326p.

Mora, Édith, Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre, Paris, Flammarion, 1966, 462p.

Walker, Barbara G., The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets, San Francisco, Harper & Row, 1983, 1124p.

VI - ÉTUDES SUR L'INTERTEXTUALITÉ :

A. Livres

Genette, Gérard, Palimpsestes : La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, 467p.

Jenny, Laurent, La Production du texte, Paris, Seuil, 1979, 284p.

Kristeva, Julia, Le Texte du roman : Approche sémiologique d'une structure discursive, Paris, Seuil, 1970, 284p.

«Problèmes de la structuration du texte»,
Tel quel, théorie de l'ensemble, Paris, Seuil, 1968, p. 298-317.

Sollers, Phillipe, Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968, 220p.

B. Articles

Arrivé, Michel, «Pour une théorie des textes poly-isotopiques», Langages, n° 31, sept. 1973, p. 53-63.

Jenny, Laurent, «La Stratégie de la forme», Poétique, n° 27, 1976, p. 165-182.

«Sémiotique du collage intertextuel», Revue d'esthétique, n° 3-4, 1978, p. 165-182.

Riffaterre, Michael, «La Trace de l'intertexte», La Pensée française, n° 215, oct. 1980, p. 4-18.

Texte, «Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte», n° 2, 1983, 267p.

Voldeng, Evelyn, «L'Intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe», Voix & Images : Littérature québécoise, vol. 7, n° 3, Printemps 1982, p. 523-529.

VII - AUTRES ÉTUDES CONSULTÉES :

Botte, B. et al., Eucharisties d'Orient et d'Occident, Paris, Le Cerf, 1970, 218p.

Buffière, Félix, Les Mythes d'Homère et la pensée grecque, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1956, 677p.

Histoire des femmes (sous la direction de G. Dupy et M. Perrot), Paris, Plon, vol. 1, 1990, 478p.

Eliade, M., Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1957, 310p.

Foster, Jeanette, Sex Variant Women in Literature, É.-U., Naiad Press, 1985, 422p.

Hamilton, Edith, La Mythologie (traduction d'Abeth de Beughem), Marabout, Paris, réédition 1978, 414p.

Renan, Ernest, Le Cantique des Cantiques (traduction de l'hébreu et commentaires), Paris, Arléa, 1993, 163p.

Vernant, J.-P., Mythe et pensée chez les grecs : études de psychologie historique, Paris, François Maspero, 1965, 331p.