

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

VERS UNE THÉORIE DU CONTRE-TEXTE :
LA SUBVERSION FORMELLE DANS L'ŒUVRE DE MONIQUE WITTIG

par

DOMINIQUE BOURQUE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph. D.

Ottawa - 2000



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-58265-5

Canada

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement :

Madame Nicole Bourbonnais, qui n'a compté ni les heures ni les efforts pour donner à cette thèse cohérence et clarté. Je lui dois énormément;

Claudine Vivier pour tout : les discussions, les commentaires, la recherche, le soutien technique, les multiples révisions;

Johanne Coulombe, pour son aide précieuse et sa rigoureuse révision de la thèse, au pied levé;

Namascar Shaktini, qui a généreusement mis à ma disposition sa bibliographie des livres et articles publiés sur Monique Wittig;

Louise Turcotte, Pascale Noizet et Geneviève Arsicault, pour leur soutien et les renseignements qu'elles m'ont fournis;

Jean-Jacques Bourque et Marguerite Houle, pour leur confiance et leur générosité;

Monique Wittig, pour son œuvre.

Prologue

*Au commencement est la violence,
l'effraction, souvent le scandale¹.*

*En tant qu'écrivain, j'aurai atteint mon
but quand chacun de mes mots aura le
même effet sur le lecteur, le même choc
que s'il les lisait pour la première fois².*

Dans ses étranges «romans», Monique Wittig déroute et déconcerte son lecteur. Elle le fait lorsqu'elle violente, par exemple, la syntaxe ainsi que la langue en écrivant : «j/e te suis tu m/es³», non pour (se) dire «l'Autre» à la suite d'Arthur Rimbaud, mais pour l'abolir avec le Sujet qui l'invente. Elle le fait aussi lorsqu'elle élimine non seulement le mot «femme» — en écho à la célèbre thèse de Simone de Beauvoir : «on ne naît pas femme⁴» — mais également le mot «homme» et les notions mêmes de «féminité» et de «masculinité» par la mise en scène de personnages qui congédient ces catégories, les court-circuitent. En fait, il suffit d'ouvrir n'importe lequel des «romans» qu'a publiés cet auteur aux Éditions de Minuit, à savoir *L'Opoponax*, *Les Guérillères*, *Le Corps lesbien* et *Virgile, non*⁵, pour

¹ Philippe Sollers, *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, quatrième de couverture.

² Monique Wittig, «Le Cheval de Troie», *Vlasta*, n° 4, 1985, p. 39.

³ Monique Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973, p. 135.

⁴ Simone de Beauvoir écrit : «On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine, c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie féminin», *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. II, p. 13.

⁵ *L'Opoponax* paraît en 1964, *Les Guérillères* en 1969, *Le Corps lesbien* en 1973 et *Virgile, non* en 1985. À l'avenir, seule l'abréviation des romans paraîtra entre parenthèses (avec le numéro de la page) à la suite de l'extrait cité : O pour *L'Opoponax*, G pour *Les Guérillères*, CL pour *Le Corps lesbien* et VN pour *Virgile, non*.

être immédiatement dépaycé. Outre la présence de séries de mots en gros caractères qui coupent le texte à intervalles réguliers, de néologismes ou de thèmes provocateurs⁶, le lecteur est confronté à une utilisation inhabituelle des pronoms et de la ponctuation, comme le précise par exemple Claude Gruaz :

Pour M. Wittig, la ponctuation ne traduit pas les variations articulatoires du contenu : celles-ci n'existent pas, le texte étant une succession de touches descriptives ou narratives; il appartiendra au lecteur d'établir les liaisons éventuelles entre ces touches séparées⁷.

Enfin, et surtout, l'ensemble de ces ruptures se produit sur un fond de citations et de paroles rapportées parfaitement incorporées à l'œuvre, c'est-à-dire non séparées des mots de la voix narrative par des guillemets ou des tirets — non «objectivées», dirait Mikhaïl Bakhtine, le théoricien des mots contrapuntiques.

Ainsi, quelque chose a lieu, qui ne dev(r)ait pas avoir lieu, qui dépasse toutes les bornes ou, plus encore, qui les fait fondre comme neige au soleil. Quelque chose qu'il faut bien nommer «subversion» à la suite des divers commentateurs — pour la plupart anglophones, d'ailleurs — de cette œuvre, comme en témoignent les titres ou sous-titres de leurs études : «Revolutionary Signifier», «Explosive Discourse in Monique Wittig», «Exploding the Issue», «Subversive Intent», «The Trojan Horse of Universalism : Language as a "War Machine" in the Writings of Monique Wittig»,

⁶ *Les Guérillères* et *Le Corps lesbien* sont tous deux ponctués par une liste de mots; dans le premier cas, il s'agit de prénoms (surtout féminins); dans le deuxième, il s'agit des parties, humeurs et déjections du corps féminin. Parmi les néologismes qu'invente Monique Wittig, citons les mots «guérillères» (à partir de «guérilla»), «féminaire» (sur le modèle de «bestiaire») et «cyprine» (nom de la déesse Aphrodite). Enfin, l'auteur ne craint pas, par exemple, de représenter des femmes posant des gestes violents ou d'associer le cannibalisme avec la passion amoureuse.

⁷ Claude Gruaz, «La ponctuation, c'est l'homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains», *Langue française*, n° 45, février 1980, p. 120. Monique Wittig se mérite d'ailleurs le plus haut «coefficient d'originalité» pour *L'Opoponax*, à savoir «283», et elle est suivie de loin par Claude Simon qui n'obtient que «58», *op. cit.*, p. 124.

«Opening Closed I's»⁸, etc. Néanmoins, aucun de ces commentateurs n'a choisi de traiter en profondeur les procédés formels qui, dans l'exploitation qu'en fait Monique Wittig, ont clairement une portée subversive : il s'agit des procédés, omniprésents dans l'œuvre, qui relèvent des approches intertextuelle et interdiscursive.

Dans le cas de cette dernière approche, on découvre bien, ici et là, dans les trop courts articles qui ont été consacrés à l'une ou à l'autre des œuvres de l'auteur, des commentaires judicieux sur l'originalité de l'usage d'un pronom ou d'une voix narrative qui auraient pu mettre en relief le dialogisme du texte. Toutefois, même une critique de la trempe de Mary McCarthy néglige l'effet réel des choix formels de l'auteur sur la constitution d'une perspective narrative ouverte. C'est ce qui l'amène, par exemple, à assimiler la voix narrative (Catherine Legrand) dans *L'Opoponax* à celle de la rumeur (du «on dit») : «Monique Wittig a choisi de désubjectiver Catherine Legrand jusqu'aux limites du possible, jusqu'à en faire une espèce de "on dit", une rumeur plus ou moins digne de foi⁹.» Faute d'avoir vu que le choix du pronom «on» (plutôt que le «je» ou le «elle») s'explique par sa potentielle ouverture *discursive*, Mary McCarthy n'a pu distinguer le «on» ouvert de la voix narrative du «on» fermé de la «rumeur» ambiante.

Mais si la stratégie intertextuelle à l'œuvre dans les textes de Monique Wittig échappe moins aux commentateurs que la stratégie interdiscursive, cela ne signifie pas pour autant que ceux-ci en mesurent bien l'ampleur. De fait, la majorité d'entre

⁸ Dans l'ordre : E. Marks dans «Lesbian Intertextuality», *Homosexualities and French Literature* (1979); L. Oppenheim dans *Poetics of the Elements in the Human Condition* (dir. par A.-T. Tymienicka, 1988); A. A. Jardine et A. M. Menke dans *Yale French Studies* (n° 75, 1988); S. Suleiman dans *Subversive Intent : Gender, Politics, and the Avant-Garde* (1990); L. M. G. Zerilli dans *Social Text* (n° 25-26, 1990); Karin Cope dans «Plastic Actions : Linguistic Strategies and *Le Corps lesbien*», *Hypatia* (n° 3, automne 1991).

⁹ Mary McCarthy, «L'enfance de tout le monde», *Suspendu à un fil et autres essais littéraires* (trad. A. Levi), Paris, Laffont, 1974, p. 138.

eux traitent cette dernière comme un procédé secondaire en évoquant, au besoin, la transformation que l'auteur fait subir à un mythe ou à un vers. D'autres vont un peu plus loin en tentant d'analyser la récurrence, par exemple, de certains types de mythes ou les rapports que l'une ou l'autre des œuvres de l'auteur entretient avec un genre littéraire en particulier, mais ils le font de manière ponctuelle, c'est-à-dire sans chercher à en découvrir la portée réelle. Ainsi, Hélène Vivienne Wenzel ne relève, dans son étude, qu'un seul aspect, fragmentaire de surcroît, de la dérivation générique que pratique l'auteur, à savoir son appropriation des genres dits «masculins» : «Wittig is not content to retreat to the dark recesses of traditional women's genre [...]. Instead, she appropriates and invests those traditional male genres that have held the power to shape their language and their reality¹⁰.»

L'inaptitude des commentateurs à cerner et à rendre compte de la présence et de l'importance des stratégies de l'interdiscursivité et de l'intertextualité dans l'œuvre de Monique Wittig explique leur perception épidermique de sa subversion formelle. Ils sont par conséquent condamnés à ne pouvoir repérer que les ondes de surface que produisent ces stratégies centrales. Le phénomène est particulièrement frappant dans le seul ouvrage entièrement consacré à l'œuvre de Monique Wittig, à savoir *A Constant Journey. The Fiction of Monique Wittig*, d'Erika Ostrovsky. Aussi pertinentes que puissent être les observations de son auteur, l'hypothèse de base de cet ouvrage voulant que tout soit renversement dans l'œuvre de Monique Wittig : «*Renversement*, in all its multiplicity of meanings — upheaval, overthrow, reversal, and subversion — can be considered the key to Monique Wittig's writing¹¹», nous

¹⁰ Hélène Vivienne Wenzel, «The Text as Body/Politics: an Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context», *Feminist Studies*, vol. VII, n° 2, été 1981, p. 284.

¹¹ Erika Ostrovsky, *A Constant Journey. The Fiction of Monique Wittig*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, p. 3. Nous nous intéressons plutôt aux formes

incite à croire que l'auteur confond le projet de certains protagonistes de l'œuvre — «ELLES AFFIRMENT TRIOMPHANT QUE/ TOUT GESTE EST RENVERSEMENT¹²» (*G*, p. 8) — avec celui de Monique Wittig. Car loin de pratiquer le renversement systématique des formes littéraires, cette dernière ne cesse d'exposer les limites de ce procédé, notamment en le mettant en scène.

Dans la présente recherche, nous nous proposons donc d'étudier le fonctionnement de la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig telle qu'elle est spécifiquement fondée sur les deux stratégies principales de l'intertextualité et de l'interdiscursivité. L'auteur joue, en effet, de manière constante et chaque fois renouvelée avec un nombre particulièrement élevé d'intertextes et d'hypotextes appartenant à l'ensemble du corpus littéraire occidental, comme Homère et Sappho, Dante, Baudelaire ou Sartre. En outre, et pour nous dérouter encore davantage, elle met en présence les formes et les genres les plus paradoxaux, comme les mythes païens et les mythes chrétiens, les épopées et les poèmes lyriques, les contes populaires et les essais philosophiques. Sur le plan de l'interdiscursivité, elle ne cesse de redéfinir l'usage des pronoms et les limites de l'espace narratif, tout en recadrant les discours de manière à déplacer le point de vue qui fait habituellement autorité. Si bien que tel un détective, le lecteur est appelé à se demander qui parle au juste, et à qui, c'est-à-dire à resituer son propre point de vue, à entrer en interaction avec l'œuvre.

Loin d'être innocent, le choix de ces stratégies par Monique Wittig rappelle, en fait, le double statut de forme et de sens que possède le mot pour l'écrivain :

que prend la subversion dans l'œuvre de l'auteur.

¹² En lettres capitales dans le texte.

Le premier élément auquel un écrivain a affaire c'est [...] le vaste corpus d'œuvres [c'est-à-dire de formes littéraires] [...]. Le deuxième élément [...], c'est le matériau brut, c'est-à-dire le langage, en soi [...] [qui est] à la fois un objet matériel et une forme¹³.

En ce sens, l'étude des formes de la subversion propres à l'auteur devrait nous permettre de découvrir une nouvelle forme littéraire. Nous qualifierons celle-ci de «contre-texte» en gardant à l'esprit que Monique Wittig se sert de cette expression — ainsi que de celle de «textes inattendus» —, dans une entrevue accordée à Laurence Louppe en 1973¹⁴, pour qualifier l'ensemble de son œuvre.

L'étude du fonctionnement de la subversion dans l'œuvre de Monique Wittig devrait aussi nous permettre de situer le «contre-texte» par rapport aux autres textes subversifs, incluant ceux des écrivains contemporains. Car on ne doit pas oublier que la démarche subversive de Monique Wittig se situe dans le contexte littéraire du Nouveau Roman, caractérisé par de nombreuses infractions au code traditionnel romanesque. En effet, suivant le propre aveu de Monique Wittig, ce sont ces écrivains, attelés à la tâche «de faire exister ce qui n'existe pas encore», qui lui ont appris à écrire¹⁵. Or, la rupture la plus importante qu'opèrent les représentants de ce courant vis-à-vis du roman réaliste — comme Nathalie Sarraute le mentionne déjà dans ses premiers essais critiques¹⁶ — réside dans l'abandon de la motivation

¹³ Monique Wittig, «Le Cheval de Troie», *op. cit.*, p. 38. L'auteur précise : «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 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», *ibid.*, p. 39.

¹⁴ Laurence Louppe, «Entretien avec Monique Wittig», *L'Art vivant*, vol. ILIV, déc. 1973 - janv. 1974, p. 24.

¹⁵ «Sarraute, Becket, Butor, Pinget, Ollier, Robbe-Grillet, Simon ont changé la forme du roman français [...] Ce sont ces écrivains qui m'ont appris mon métier», Monique Wittig, «Quelques remarques sur les *Guérillères*», *L'esprit créateur*, vol. XXXIV, n° 4, hiver 1994, p. 117.

¹⁶ «De Dostoïevski à Kafka» et «L'ère du soupçon» sont parus dans la revue des *Temps modernes*

référentielle incarnée dans un récit suivi, des personnages bien campés, une analyse psychologique et l'utilisation d'un langage purement instrumental. Ces écrivains ne façonnent pas davantage leurs romans, comme le fait Jean-Paul Sartre, avec des consciences libres et de la durée, des personnalités et des événements, mais «avec des mots, disposés suivant un certain ordre¹⁷» qu'il appartient au lecteur de découvrir.

En effet, la destitution du personnage de sa fonction d'élément organisateur de l'histoire, l'élimination de la structuration du texte à partir d'une logique de l'action et le déplacement de l'intérêt de l'écrivain du récit vers le fonctionnement global du texte font en sorte que les nouveaux romanciers «revalorisent la relation scripteur-lecteur au détriment de la relation narrateur-personnage ou plus généralement narrateur-univers narré¹⁸», et donc se dissocient du rapport d'assimilation passive qu'impose le roman traditionnel à ses lecteurs. En faisant ainsi reposer leurs textes sur une combinatoire de formes et de procédés, non seulement ils font migrer le lieu d'articulation du sens du récit vers sa production, mais ils démocratisent ce processus. Toutefois, la révolution épistémologique qu'ils réalisent par «une perception adhérente, inutile et totale¹⁹» du monde, ne réussit pas à dissoudre le rapport hiérarchique, utilitaire et marchand propre à la culture bourgeoise, malgré ce que voudrait croire Renato Barilli :

La nouvelle épistémologie [...] met hors jeu la notion de propriété : le monde est quelque chose de très énigmatique, qui ne peut appartenir entièrement à personne dès lors qu'il se dérobe à toute prétention de ce

respectivement en 1947 et en 1950.

¹⁷ Françoise van Rossum-Guyon, «Le Nouveau Roman comme critique du roman», *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, t. I, p. 221-222.

¹⁸ *Ibid.*, p. 220.

¹⁹ Renato Barilli, «Nouveau Roman : Aboutissement du roman phénoménologique ou nouvelle aventure du romanesque», *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, op. cit.*, p. 111.

genre. Il est «ouvert», se développant dans une série de phénomènes; l'être se résout dans le paraître, sans aucun renvoi métaphysique²⁰.

En effet, les romanciers de «l'école du regard» sont paradoxalement rattrapés par ce «paraître» désobjectivisé qui menace même le simple «être-là» que sont devenus leurs personnages, risquant ainsi de ne présenter qu'un «étonnant miroir de la société de consommation²¹».

Certes, tous les nouveaux romanciers ne cherchent pas à faire la même chose. Bien que Nathalie Sarraute ait été la première à construire ses romans à partir d'une intrigue disloquée, de personnages en trompe-l'œil et de cellules narratives répétées, on ne retrouve pas dans ses romans les fameuses descriptions et combinatoires qui ont valu au Nouveau Roman son label de «littérature objective». C'est que loin d'endosser le qualificatif de «scripteur» qu'adoptent certains de ses pairs pour marquer leur statut de «producteurs de textes», elle continue de revendiquer celui d'écrivain. Cependant, là où son œuvre se démarque le plus de l'ensemble des autres nouveaux romans, c'est par son exploration de ces infimes mouvements à l'origine de la parole qu'elle a appelés «tropismes» ou «sous-conversations»; c'est par son intérêt pour ce qui incite, appelle, rend nécessaire un dialogue de fond. Aussi, tandis que la plupart des nouveaux romanciers s'attachent à mettre en évidence la matérialité du texte par un travail de bricolage (citations, digressions, variations, mises en abyme, etc.), Nathalie Sarraute approche les paroles comme s'il s'agissait de chambres closes, cogne sur les parois de leurs murs à l'affût d'un son plein, cherche ses voix.

²⁰ *Ibid.*, p. 109.

²¹ «Nouveau Roman», *La littérature française de A à Z* (dir. C. Eterstein), Paris, Hatier, 1998, p. 303.

Or, dans ses propres romans, Monique Wittig rallie les deux pôles où s'élabore la dimension subversive du Nouveau Roman, en s'appropriant précisément leurs procédés les plus représentatifs, à savoir l'intertextualité et le dialogisme. Par ce choix, elle restructure donc la matière littéraire — suivant le principe, mis au jour par les formalistes russes, du renouvellement des formes littéraires à partir de la réorganisation de leurs procédés. Cependant, «la mise en accusation des formules mortes et la recherche de formes nouvelles, capables de prendre la relève²²» sont impensables, comme le souligne Alain Robbe-Grillet, sans un «retour au réel» :

[C]'est par souci de réalisme que chaque nouvelle école littéraire voulait abattre celle qui la précédait; c'était le mot d'ordre des romantiques contre les classiques, puis celui des naturalistes contre les romantiques et les surréalistes eux-mêmes affirmaient à leur tour ne s'occuper que du monde réel²³.

Ce retour est d'autant plus nécessaire, selon lui, que le monde ne cesse de changer sur les plans de la vie matérielle, intellectuelle et politique. Il en va de même pour «la connaissance que nous avons de ce qui est en nous et de ce qui nous entoure²⁴». Or, dans le monde «réel» des années soixante, soit l'époque où paraissent les premières œuvres de Monique Wittig, s'enchaînent des événements qui bousculent toutes les consciences en Occident. On peut notamment citer la fin de la guerre d'Algérie, la construction du «mur» de Berlin, la crise de Cuba, l'engagement des États-Unis au Vietnam, les assassinats de J.-F. Kennedy et de Martin Luther King, les émeutes des ghettos noirs aux États-Unis, la révolte de mai 68, l'entrée des chars soviétiques à Prague, la conquête de la lune, etc. C'est aussi une période d'intense agitation sociale,

²² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, [Minuit] Gallimard, [1963] 1972, p. 172.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 173.

où l'on voit sortir dans les rues non seulement des ouvriers, mais également des jeunes, des Noirs, des femmes et des homosexuels.

En ce sens, et pour en revenir au contexte littéraire, s'il y a émergence d'une nouvelle révolution textuelle à cette époque, elle est indissociable des écrivains qui parviennent à parler du monde tel qu'ils le voient, c'est-à-dire en assumant leur propre subjectivité. Or, ce passage d'un point de vue anonyme à un point de vue simplement humain (obtenu, entre autres, par les effets de vérité et les brouillages entre la matière fictive et autobiographique²⁵), rend désormais possible l'évaluation des textes à l'aune du contexte mondial. C'est à tout le moins ce que semblent montrer les œuvres explosives qui paraissent les unes après les autres durant cette époque qualifiée de «subversive». On pense, par exemple, au *Tambour* de G. Grass, aux *Nègres* de J. Genet, à *Rhinocéros* de E. Ionesco, à *Oh! Les beaux jours* de S. Beckett, à *Orange mécanique* de A. Burgess, au *Pavillon des cancéreux* de A. Soljenitsyne, à *Cent ans de solitude* de G. M. Marquez et à *La plaisanterie* de M. Kundera.

Chez Monique Wittig, ce «retour au réel» paraît d'abord prendre la forme d'anticipations. Dans *L'Opoponax*, qui paraît en 1964, on peut alors voir s'esquisser, par exemple, la révolte de mai 68 dans la mise en scène d'adolescentes audacieuses qui n'hésitent pas à faire la grève pour manifester leur désaccord avec les règlements de leur école. De même, la rébellion armée de protagonistes décidés à rompre l'ordre établi, dans *Les Guérillères*, publié en 1969, semble annoncer, sous la forme d'une hyperbole épique, l'émergence du Mouvement de libération des femmes (qui naîtra l'année suivante en France), ainsi que la question qui divisera profondément les

²⁵ Voir Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 20-23.

féministes françaises durant les années soixante-dix : existe-t-il ou non une nature féminine essentiellement différente d'une nature masculine?

Toutefois, chez Monique Wittig, ce «retour au réel» ne se produit pas uniquement sur le plan du récit; il est également présent à tous les autres niveaux. La justesse de ton de son premier roman, par exemple, a fait dire à Marguerite Duras : «Mon *Opoponax*, est un chef-d'œuvre d'écriture parce qu'il est écrit dans la langue exacte de l'*Opoponax* [c'est-à-dire de l'enfance]²⁶», et à Claude Simon : «L'*Opoponax* : un écrit qui nous *restitue* l'enfance [...] [la] recrée²⁷». Par contre, dans la transposition de *La Divine Comédie* de Dante intitulée *Virgile, non* (1985), ce n'est pas le style don-quistottesque de la narratrice qui crée un effet de réel, mais le choix qu'a fait Monique Wittig de donner son propre nom et son statut d'écrivain à ce personnage, ainsi que son «jeu affiché avec les vérités dogmatiques», pour reprendre une expression de Guy Scarpetta.

Enfin, dans son œuvre la plus complexe et la plus déconcertante, soit *Le Corps lesbien* (1973), c'est la puissance de tabous comme celui qui entoure le cannibalisme qui donne poids et vérité au thème du lesbianisme²⁸. Ainsi, bien que les «dévorations» passionnées qui ponctuent l'œuvre soient toujours l'occasion d'une renaissance des protagonistes, nombreux sont les lecteurs qui ne peuvent en soutenir la lecture : «m/a langue humecte l'hélix de ton oreille se glissant tout autour avec

²⁶ Marguerite Duras, «Une œuvre éclatante», *France Observateur*, n° 757, 5 nov. 1964, p. 18.

²⁷ Claude Simon, «Pour Monique Wittig», *L'Express*, n° 702, 30 nov./6 déc. 1964, p. 70.

²⁸ Monique Wittig est, par ailleurs, consciente des difficultés que pose le traitement d'un tel thème : «Écrire un texte qui a parmi ses thèmes l'homosexualité c'est un pari, c'est prendre le risque qu'à tout moment l'élément formel qu'est le thème surdétermine le sens, accapare tout le sens, contre l'intention de l'auteur qui veut créer une œuvre littéraire. Le texte donc qui accueille un tel thème voit une de ses parties prise pour le tout [...] et le livre devenir un symbole, un manifeste. Quand cela arrive, le texte cesse d'opérer au niveau littéraire, [...] il est détourné de son but premier qui est de changer la réalité textuelle dans laquelle il s'inscrit.» «Postface» à *La Passion* de Djuna Barnes, Paris, Flammarion, 1982, p. 114-115.

délicatesse, m/a langue s'introduit dans le pavillon, [...], m/es dents cherchent le lobe, elles commencent à le broyer» (CL, p. 17). En réalité, la violence qui se dégage de ce livre et qui se manifeste dans la langue même — par un morcellement de la syntaxe et des pronoms «J/e», «m/a», «m/es», etc. — «métaphorise» la force de dérangement que représente le lesbianisme dans une culture encore dominée par la logique aristotélicienne et la religion chrétienne — d'où l'ironie du titre de l'œuvre *Le Corps lesbien*, qui renvoie à la formule eucharistique «Le Corps du Christ». De fait, dans la mesure où il évoque des «corps» ou «non-sujets» autonomes, c'est-à-dire indépendants des hommes, le lesbianisme ébranle fortement l'économie binaire homme/femme en tant qu'elle se juxtapose aux oppositions esprit/corps, fort/faible, actif/passif, agressif/pacifique. Les amantes étant essentiellement perçues dans l'économie symbolique occidentale comme des créatures passives, délicates et faibles, il devient impossible d'imaginer qu'elles puissent s'aimer «violemment».

On l'aura compris, non seulement Monique Wittig n'adhère pas au courant du féminisme différentialiste ou de «deuxième vague»²⁹ — qui affirme l'existence d'une spécificité féminine —, mais elle le dénonce ouvertement. D'où sa position vis-à-vis de l'«écriture féminine» :

Qu'il n'y a pas d'«écriture féminine» doit être dit avant de commencer et c'est une erreur qu'utiliser et propager cette expression : qu'est ce «féminin» de «écriture féminine»? Il est là pour de (la) femme. C'est amalgamer donc une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. [...] «Écriture féminine» est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit

²⁹ Le «féminisme dit «de deuxième vague», [...] axé sur l'idée de différence, se veut [le] développement d'un être-femme, contre une première vague caractérisée par les valeurs humanistes de l'émancipation». La «tâche historique» du féminisme selon ce courant serait de «jet[er] philosophie et rationalité aux orties», Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, p. 63-64.

l'appareil sous lequel s'avance la «féminité» : Différence, Spécificité, Corps/femelle/Nature³⁰.

Nous n'élaborerons pas davantage sur les rapports, par ailleurs amplement discutés, que pourrait entretenir l'œuvre de Monique Wittig avec les analyses féministes. Ce sujet nous amène toutefois à la question des outils critiques dont nous aurons besoin pour mener à bien notre projet.

Il va sans dire qu'un examen de la notion même de la subversion formelle s'impose. En effet, en cette époque déclarée du postmodernisme où le terme «subversion» naît facilement sur toutes les lèvres, une réflexion sur la signification de cette notion, telle qu'elle est utilisée en littérature, manque. Il est d'autant plus nécessaire de la situer que la matière du corpus s'avère complexe et la notion peu stable. Car les sens que recouvre la subversion littéraire n'ont cessé de fluctuer au cours des siècles. Ils ont varié en fonction des praticiens, des évaluateurs (auteurs, intellectuels, censeurs, théologiens et théoriciens) et des contextes dans lesquels se pratique la littérature. C'est ce qui explique, comme le souligne fort bien Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, pourquoi la subversion opérée par le mouvement romantique, par exemple, ne se situe pas au même niveau que celle que l'on a associée à la modernité. Si la révolution romantique, pourtant «si nominalement attachée à troubler la forme, a sagement conservé l'écriture de son idéologie [bourgeoise]», parce qu'elle a «préserv[é] l'essentiel du langage classique, l'instrumentalité³¹», ce n'est pas le cas des Rimbaud et Mallarmé qui se sont efforcés de faire éclater cette instrumentalité.

³⁰ Monique Wittig, «Postface» (*La Passion*), *op. cit.*, p. 111.

³¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, p. 43-44.

Outre la notion de subversion littéraire, il nous faudra également cerner les procédés centraux de l'interdiscursivité et de l'intertextualité qu'utilise Monique Wittig pour subvertir la forme romanesque. Ces procédés, qui concernent respectivement les rapports qu'entretient un énoncé avec les énoncés précédents et un texte avec les textes précédents, ont d'abord été définis par Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva. Mais alors que l'articulation du dialogisme ou de l'interdiscursivité que propose le théoricien russe trouve des applications immédiates dans l'œuvre de Monique Wittig, il en va autrement de celle de l'intertextualité que propose Julia Kristeva. Cela est, en partie, dû au fait que malgré sa définition de ce procédé comme «absorption et transformation d'un autre texte³²», la théoricienne l'associe davantage aux concepts de production et de transposition de textes. Aussi, lorsque nous aurons besoin d'outils méthodologiques pour parler du mode d'enchâssement d'une citation ou du type de dérivation d'un texte, nous nous référerons plutôt aux typologies élaborées par Laurent Jenny et Gérard Genette. De même, lorsque les classifications de Mikhaïl Bakhtine nous sembleront moins aptes à rendre compte du travail de Monique Wittig que celles de Richard Terdiman ou de Ross Chambers, en particulier en ce qui a trait au mot bivocal et à la structure narrative, nous nous tournerons plutôt vers ces dernières.

Chacune des approches analytiques que nous venons de mentionner sera présentée en détail dans le premier chapitre de notre recherche, consacré à l'émergence et à la théorisation de la notion même de subversion littéraire. Nous tenterons au préalable un bref récapitulatif de l'histoire de la subversion en littérature, à partir des commentaires qu'ont suscités certaines œuvres novatrices et de réflexions

³² Julia Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, avril 1967, p. 440-441.

d'auteurs et d'intellectuels. Ce sera dans ce chapitre également que nous chercherons à saisir de quelle manière les procédés de l'intertextualité et de l'interdiscursivité sont exploités par Monique Wittig. L'analyse comme telle de chacun de ces procédés dans son œuvre fera l'objet des parties suivantes de notre étude. Dans le chapitre deux, nous verrons comment l'auteur systématise l'hybridation textuelle propre au roman et évaluerons l'impact de cette formalisation sur ses formes canoniques. Dans le chapitre trois, nous examinerons les effets de l'élargissement du dialogisme aux pronoms et aux structures narratives.

Notre but, au fil de cette étude, sera donc de cerner la forme spécifique que revêt la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig afin de proposer une première définition du «contre-texte» dont on peut repérer une mention dans l'œuvre. Il s'agit du passage suivant du poème — inspiré de Mallarmé — qui traverse *Les Guérillères* :

NON — SIGNES DÉCHIRANT
 SURGIS VIOLENCE DU BLANC
 DU VIVACE DU BEL AUJOURD'HUI
 D'UN GRAND COUP D'AILE IVRE [...]

SURGIS NON — SIGNES ENSEMBLE
 ÉVIDENTS — DÉSIGNÉ LE TEXTE [...]
 QUI MANQUE

LACUNES LACUNES LACUNES
 CONTRE TEXTES
 CONTRE SENS
 CE QUI EST À ÉCRIRE VIOLENCE
 HORS TEXTE (G, p. 205).

Chapitre I

Vers une théorie de la subversion littéraire

L'art de Joséphine [...] consiste en ceci que, ne sachant pas plus chanter que les autres souris, et sifflant plutôt moins bien, elle opère peut-être une déterritorialisation du «sifflement traditionnel», et le libère «des chaînes de l'existence quotidienne»³³.

Comme toutes les formes artistiques, les genres littéraires s'usent : «[p]lus un texte est la reproduction stéréotypée des caractéristiques d'un genre, écrit Hans Robert Jauss, plus il perd en valeur artistique et en historicité³⁴». De nouveaux textes apparaissent alors qui signalent la caducité des genres antérieurs en rompant de manière plus ou moins marquée avec eux. De la sorte, ils matérialisent, comme le laisse entendre Françoise Armengaud, une perspective encore inédite (inter-dite) sur le monde :

[C'est] pour décrire la perception nouvelle d'une réalité généralement occultée, déguisée, oblitérée, qu'il faut une forme nouvelle. Réciproquement, la forme nouvelle est l'infailible révélateur de cette réalité nouvelle, ou plus exactement étouffée jusqu'ici³⁵. (Je souligne.)

³³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 12.

³⁴ Hans Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Théories des genres* (dir. G. Genette), Paris, Seuil, 1986, p. 50. «L'historicité d'un genre littéraire se manifeste dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées; ce processus peut évoluer jusqu'à l'épuisement du genre ou à son éviction par un genre nouveau», *loc. cit.*

³⁵ Françoise Armengaud, «La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute et chez Monique Wittig», *op. cit.*, p. 42.

Parmi ce type de textes, certains se contentent de moderniser les codes préexistants de manière à les adapter aux nouvelles valeurs de leur époque. D'autres réalisent ce que Julia Kristeva appelle une «déchirure formelle [et sémantique] par rapport à la norme³⁶», c'est-à-dire une critique de cette norme. C'est dans ce dernier cas que l'on parlera d'œuvres subversives.

Parce que le texte subversif remet profondément en question les conventions littéraires de son époque, son appréhension par le critique nécessite une nouvelle approche qui se doit d'être à la fois textuelle (formelle) et contextuelle (historique). Rappelons les définitions que proposent de la littérature (au sens fort du terme) les théoriciens formalistes Roman Jakobson — «une violence organisée exercée sur le langage ordinaire» — et Victor Chlovski — «un effet d'étrangeté», «de défamiliarisation» opéré sur la langue afin de désautomatiser notre regard sur le monde³⁷ — et rapprochons-les de celle que donne de la subversion littéraire le critique marxiste Douglas Kellner :

Subversion is best understood over against the concept of ideology, where ideology is defined as the repertoire of images, themes, and ideas disseminated throughout society by and for a dominant culture. In this context subversion would represent the articulation or 'becoming visible' of any repressed, forbidden or oppositional interpretations of the social order³⁸.

Nous arrivons ainsi à l'articulation suivante de la subversion littéraire : *une violence organisée exercée sur une forme littéraire antérieure afin de créer un «effet*

³⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 91.

³⁷ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

³⁸ Douglas Kellner, «Subversion», *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approches, Scholars, Terms* (dir. I. R. Makaryk), Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 636.

d'étrangeté», «de défamiliarisation» révélateur d'un point de vue dérangeant sur le monde.

Cette première définition de l'œuvre transgressive introduit le fil conducteur de ce chapitre. Il s'agit de la question, essentielle pour notre étude de la subversion chez Monique Wittig, de l'historique des «violences organisées» que sont en fait les stratégies subversives. C'est donc l'apparition et l'articulation de ces dernières que nous tenterons de retracer dans cette première ébauche de l'histoire de la subversion littéraire. On peut dire pour simplifier que la mise au jour de ces stratégies s'est opérée en trois temps. Tandis que des écrivains les mettaient en pratique, des auteurs, des législateurs et des hommes d'église ont d'abord reconnu leur existence; puis, des intellectuels ont tenté de les nommer et, enfin, des théoriciens de la littérature les ont recensées et analysées.

1.0 L'historique de la subversion par les œuvres

Suivant cette trajectoire, nous nous intéresserons, pour commencer, aux prises de conscience marquantes de l'histoire de la transgression littéraire, ainsi qu'aux premières tentatives de définition de cette transgression. Puis, nous étudierons différentes approches au sein des deux théories majeures qui ont traité le sujet, à savoir l'intertextualité et l'interdiscursivité : la première concerne l'aspect citationnel (le texte en tant que tissage d'autres textes) de l'œuvre subversive, et la deuxième, son aspect discursif (le texte en tant qu'espace d'entrechoquement des voix contextuelles). Enfin, nous proposerons, à la lumière de ces repérages, une nouvelle définition de la subversion littéraire. Il va sans dire que ce parcours n'a d'autre prétention que celle de

situer la pratique littéraire déroutante de Monique Wittig et d'en faciliter l'appréhension.

1.1 *Les prises de conscience*

La subversion littéraire s'est manifestée très tôt dans l'histoire des œuvres. Le premier texte qui influença de manière déterminante la littérature occidentale, à savoir l'épopée sumérienne de *Gilgamesh*, se distingue nettement, par exemple, des autres textes littéraires de son époque (cosmogonies, légendes sacrées, hymnes aux dieux). En effet, ce nouveau genre, qui apparaît entre le III^e et le II^e millénaire av. J.-C., accorde la prépondérance à l'être humain, alors que les autres textes «relèvent bien plus de l'histoire des religions³⁹». Par ailleurs, c'est aussi à la fin de ce troisième millénaire qu'apparaissent les premiers documents rendant compte d'une conceptualisation du phénomène de la subversion littéraire. On peut en effet lire sur un papyrus daté du XXII^e siècle av. J.-C. ces remarques particulièrement éloquentes d'un prêtre lettré égyptien nommé Khekheperre-Subu :

Que n'ai-je à ma disposition des mots inconnus, des phrases et des idées à exprimer dans une langue nouvelle, qui ne soient déjà passés de mode et qui soient libérés de tout ce qui a été déjà rabâché; quelque chose à dire qui ne soit pas usé, que nos ancêtres n'aient pas déjà ressassé⁴⁰.

Aussi devient-il possible de voir dans le dédain pour les exploits belliqueux et des récits des navigateurs⁴¹ qu'affichera, beaucoup plus tard, Hésiode dans ses œuvres (-VIII^e-VII^e s.), une critique de ce genre épique qui s'est si bien implanté en Grèce

³⁹ Léon Thoorens, *Panorama des littératures. Mésopotamie, Égypte, Palestine, Perse, Grèce*, Verviers, Gérard & C^o, 1966, p. 37.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

qu'il a donné naissance aux œuvres d'Homère. L'inclusion d'éléments autobiographiques, la volonté d'instruire le lecteur sur les vertus du travail de la terre et l'apparition de citations dans *Les Travaux et les Jours* confirment cette critique en donnant «au récit [d'Hésiode] un caractère didactico-pragmatique qui marque la rupture avec l'épopée héroïque et prépare le modèle de la poésie géorgique⁴²». En outre, la structure non linéaire de ce texte «permet d'entrevoir le nouveau besoin dont il est issu, le besoin d'observer et d'analyser la vie actuelle [...]»⁴³.

Toutefois, l'une des premières réactions vis-à-vis d'une œuvre novatrice dont nous avons trace survient à la suite de l'apparition des vers de Sappho (-VIe s.). Le lyrisme subjectif à une seule voix que proposait cet auteur, en introduisant un mode d'expression personnelle, disloquait si bien la poésie lyrique chorale qui se pratiquait alors en Grèce, qu'il provoqua «une véritable révolution non seulement artistique, mais sociale et psychologique⁴⁴». Cette révolution, annonciatrice de la modernité, transparaît dans le questionnement des grammairiens, auteurs et philosophes de l'Antiquité confrontés à des vers où, pour «la première fois, un être humain affronte les mystères et les intermittences du cœur⁴⁵». Édith Mora résume ce questionnement de la sorte : «comment se fait-il qu'en si peu de mots, elle [Sappho] parvienne à exprimer tant de sensations, tant de sentiments humains?»⁴⁶. D'abord centrées sur la

⁴² Nadia Radeva, «*Les Travaux et les Jours*», *Le Nouveau dictionnaire des œuvres* (dir. G. Schoeller), Paris, Laffont, 1994, p. 7260.

⁴³ *Loc. cit.* L'épopée «cherche son objet dans le passé épique national, le "passé absolu", selon la terminologie de Goethe et Schiller», écrit Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 449.

⁴⁴ Édith Mora, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966, p. 271. Notons que l'orthographe du nom de la poète peut varier. Nous adoptons celle que choisit Édith Mora et qui est aussi celle des auteurs anciens, des manuscrits et des dictionnaires spécialisés : «c'est "Sappho" et non "Sapho" qu'il faut chercher dans le très scolaire *Dictionnaire grec-français* de Bailly», *ibid.*, p. 22.

⁴⁵ Léon Thoorens, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁶ Édith Mora, *op. cit.*, p. 282.

forme de l'œuvre — l'invention de nouveaux mètres dont le vers saphique, leur «tour populaire et malicieux⁴⁷» ou encore le recours au «signe⁴⁸» pour allier «la conscience humaine et la nature physique⁴⁹» —, les réponses vont invoquer de plus en plus le caractère exceptionnel de la poète par rapport à «l'humilité de sa situation féminine⁵⁰». Platon (-Ve-IVe s.) et Plutarque (-IIe-Ier s.) règlent d'ailleurs l'énigme que pose cette œuvre en divinisant Sappho. Le premier le fait en la consacrant «Dixième Muse⁵¹», et le second en la comparant à la fois à la Pythie, dont la fonction est de transmettre les paroles des dieux, et au demi-dieu bandit et cracheur de feu Cacus :

De même que le fils d'Héphaïstos, Cacus, [...], vomissait par la bouche des torrents de feu et de flamme, cette poétesse exhale des chants vraiment enflammés et communique à ses vers l'ardeur qui brûle son cœur⁵².

Rapidement, les auteurs eux-mêmes commencent à articuler le phénomène de la subversion littéraire dans leurs commentaires sur leurs propres œuvres et celles d'autres écrivains. Ainsi, lorsque le dramaturge Sophocle (-Ve s.) déclare, comme le rapporte Aristote, «représenter les hommes tels qu'ils devraient être, tandis

⁴⁷ «Odes de Sappho», *Le Nouveau dictionnaire des œuvres*, op. cit., p. 5106.

⁴⁸ «[L]a passion et la poésie de Sappho obéissent à des appels ténus, à ce qu'on peut appeler des "signes". Cette poésie des signes [...] est aux antipodes de la poésie descriptive [...]. Le timbre de la voix, le souvenir d'une démarche perce Sappho amoureuse de souffrance et de plaisir», André Bonnard, *De l'Iliade au Parthénon*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1954, p. 133.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 144. Après «l'expression entière de la passion [...], un deuxième caractère remarquable est la mise en relation de la vie affective et du spectacle de la nature», Léon Thoorens, op. cit., p. 224. Ces deux univers étaient traités séparément auparavant.

⁵⁰ Édith Mora, op. cit., p. 127.

⁵¹ «Cette trouvaille, Sappho Dixième Muse, correspondait si exactement à une impression généralement ressentie à la lecture ou à l'audition de ses œuvres, sans que l'on sût l'analyser, encore moins l'exprimer, qu'elle fut adoptée et devint formule», *ibid.*, p. 125. Voir aussi p. 271.

⁵² *Ibid.*, p. 127.

qu'Euripide (-Ve s.) les représentait tels qu'ils sont⁵³», il critique peut-être moins le réalisme du traitement des personnages de son rival que le caractère transgressif de ce réalisme⁵⁴. De fait, ce dernier représentait les êtres humains comme des individus égaux à une époque où l'esclavage, entre autres, était «naturel», c'est-à-dire institutionnalisé : «c'est Euripide le premier, souligne André Bonnard, qui refuse de faire une distinction entre la noblesse de l'homme libre et la soi-disant bassesse d'âme de l'esclave⁵⁵». La question du traitement des personnages fera, par ailleurs, couler beaucoup d'encre dans les époques à venir. Parmi les cas les plus célèbres, citons la «Querelle de la Rose» qui opposera, en France au XIIIe siècle, Christine de Pisan et Jean de Montreuil au sujet de la représentation des femmes dans la suite du *Roman de la Rose* que proposait Jean de Meung.

Un troisième dramaturge de l'Antiquité, auteur de pièces comiques cette fois, à savoir Aristophane (-Ve-IVe s.), nous fournit l'exemple d'une prise de conscience au second degré du phénomène de la subversion littéraire. En effet, sa comparaison, dans *Les Grenouilles*, des pièces traditionnelles d'Eschyle (-VIe-Ve s.) et «modernes» d'Euripide (-Ve s.) lui permet de participer esthétiquement «aux débats soulevés par la nouvelle culture en pleine fermentation, qui remettait en question toute idée reçue⁵⁶». Il faut dire qu'Aristophane avait déjà proclamé dans l'une de ses pièces précédentes, soit *Les Cavaliers*,

⁵³ Aristote, *Poétique*, Turin, Mille et une nuits, 1997, p. 62.

⁵⁴ «Le ton caractéristique des tragédies d'Euripide provient du fait que l'auteur s'éloigne de l'orthodoxie d'Eschyle et de Sophocle. Il exprime un point de vue non conventionnel et non traditionnel, en mettant en scène des gens qui ne comptent pas socialement tels que des femmes et des esclaves; de même, il remet en cause les vieilles histoires à la lumière du scepticisme du Ve siècle», «Euripide», *Dictionnaire de l'Antiquité* (dir. M. C. Howatson), Laffont, 1993, p. 399.

⁵⁵ André Bonnard, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁶ Aristophane cité par Alessandra Lukinovich, «Aristophane», *Le Nouveau dictionnaire des auteurs* (dir. G. Schoeller), Paris, Laffont-Bompiani, 1994, p. 136.

la nouveauté et l'originalité de sa conception poétique : son idéal [étant] celui d'une comédie assumant le rôle d'éducateur politique et moral traditionnellement réservé à la tragédie⁵⁷.

Désormais, l'œuvre subversive devient non seulement la matérialisation d'une perspective critique sur le monde, mais aussi, potentiellement à tout le moins, le lieu de son articulation conceptuelle.

Ensuite apparaît le dialogue socratique⁵⁸ dont les deux principales figures de rhétorique, «soit la syncrèse (confrontation des divers points de vue sur un sujet donné) et l'anacrèse (provocation du mot par le mot), encouragent la liberté de l'innovation, au détriment de la tradition [et jettent] les bases de la polyphonie authentique⁵⁹». Enfin, la mise en forme et la stabilisation par le philosophe Ménippe de Gadare (-IIIe s.) d'un nouveau genre littéraire s'inspirant du folklore carnavalesque et du dialogue socratique prend clairement le contre-pied des genres sérieux ou monologiques que sont l'épopée, la tragédie, l'histoire, etc., par son univers fantasmagorique, sa «mise à l'épreuve de l'idée, de la vérité», et son «naturalisme des bas-fonds⁶⁰». C'est l'occasion, pour cet esclave, de se moquer avec beaucoup de liberté et d'inventivité «des folies des hommes et des philosophes dans un style mi-sérieux, mi-comique, mélangeant prose et vers⁶¹». Pratiqué avec vigueur par Varron (-Ier s.), l'un des plus illustres savants romains, ce genre pluristylistique, «se posant ouvertement comme confrontation avec d'autres textes, souvent antérieurs⁶²»,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁵⁸ Ce dernier est présenté par Platon (-Ve-IVe s.).

⁵⁹ André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1992, p. 15.

⁶⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 161.

⁶¹ *Dictionnaire de l'Antiquité*, *op. cit.*, p. 626.

⁶² André Lamontagne, *op. cit.*, p. 16.

exercera une influence considérable sur la littérature chrétienne antique et byzantine, ainsi que sur le roman polyphonique⁶³.

Parallèlement aux écrivains, les législateurs et plus tard les censeurs de l'Église révèlent, quant à eux, par leurs sanctions, les normes sociales et religieuses auxquelles se heurtent les auteurs rebelles. Aristophane est «poursuivi en justice par Cléon qui lui reprochait ses attaques contre les magistrats⁶⁴». Ovide est condamné, en l'an huit, à l'exil à perpétuité par Auguste. L'*Art d'aimer* du poète «allait à l'encontre de sa législation moralisante⁶⁵». Le Père de l'Église Tatien (IIe s.) accuse Sappho d'immoralisme en la taxant de «catin érotomane qui chante ses dépravations amoureuses⁶⁶». Les livres de cette dernière finiront d'ailleurs par être brûlés avec de nombreux autres ouvrages païens, surtout ceux «qui traitaient des passions, indécences et folies amoureuses⁶⁷». Ces autodafés ainsi que l'institution, par l'Église romaine, de diverses listes de livres interdits dont l'*Index*, en 1559, contribueront à rendre la production et la distribution de livres non conformes au dogme du Saint-Siège très difficiles pendant encore de longs siècles. En tout, 32 éditions officielles de l'*Index* seront publiées entre 1564 et 1948. Parmi les noms d'auteurs qui figurent sur ces listes, on recense ceux d'Abélard, Dante, Boccace, Rabelais, Montaigne, Descartes, La Fontaine, Pascal, Swift, Rousseau, Voltaire, Diderot et Hugo.

Malgré tout, la littérature absorbe, entre l'Antiquité et la Renaissance, certaines pratiques subversives (carnavals, fêtes foraines, cirque). Elle le fera, comme l'explique Mikhaïl Bakhtine⁶⁸, en transposant en images littéraires leurs traits

⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁴ *Dictionnaire de l'Antiquité*, *ibid.*, p. 87.

⁶⁵ Cité par Édith Mora, *op. cit.*, p. 707.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 151-186. (En ce qui concerne le néologisme «in-détronisation», voir p. 173.)

caractéristiques, tels que le rire, les travestissements, le mot carnavalesque et la «in-détronisation». C'est la comédie et tout le domaine du comico-sérieux dans l'Antiquité, les variantes de la satire et de l'épigramme, à Rome; la vaste littérature comique et parodique, dans l'Europe du Moyen Âge (*Roman de Renart*, fabliaux, farces, *parodia sacra*); et, enfin, durant la Renaissance, presque tous les genres de la grande littérature (dialogues, satires, parodies). Le *Pantagruel* et le *Don Quichotte*, par exemple, sont encore tout imprégnés d'une vision ambivalente du monde où la mort est indissociable d'une renaissance et où tous, puissants et pauvres, nobles et gens du peuple, se retrouvent pour discuter en égaux. Toutefois, dès la deuxième moitié du XVII^e siècle, moment où les rites carnavalesques perdent leur assise symbolique pour devenir décoratifs (bals masqués, mascarades), ces formes ménippéennes n'évolueront plus qu'à partir d'elles-mêmes. Elles le feront en favorisant le décloisonnement des genres, des styles et des idéologies fermées.

1.2 *Les premières tentatives d'articulation de la subversion littéraire*

On ne peut évidemment tout recenser, mais il est sûr que la dimension réflexive et critique d'œuvres comme celles de Rabelais et de Cervantès, et, plus tard, de Voltaire et de Diderot, préparent un terrain favorable à l'élaboration d'une théorie de la transgression littéraire indépendante de l'ouvrage de fiction. Déjà, la Querelle des Anciens et des Modernes (fin du XVII^e s. et début du XVIII^e s.) autour du principe d'autorité littéraire, c'est-à-dire du respect des règles fixées durant l'Antiquité, débouche sur la revendication, par les Modernes, d'une esthétique de l'écart qui «se fonde sur deux arguments, celui de l'adaptation nécessaire à son temps et celui du progrès [qu'ont enregistré les arts]⁶⁹». Mais la théorisation de la

⁶⁹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 118. L'auteur renvoie,

subversion littéraire comme telle ne semble commencer à s'articuler, en France⁷⁰, qu'à partir du XIX^e siècle, c'est-à-dire après les thèses des idéologues sur l'engagement des intellectuels et l'utilitarisme dans la pensée, mais aussi après l'émergence du romantisme en Allemagne, qui «développe une théorie de l'œuvre d'art où celle-ci n'est plus pensée en fonction d'un modèle (d'où le rejet de l'imitation) mais comme le fruit d'une force créatrice originale⁷¹». Ce mouvement de libération du moi réagit au rationalisme du Siècle des Lumières et à l'ordre établi en se tournant «vers les grandes figures mythiques de la révolte : Caïn, Satan, Faust ou Prométhée⁷²». Les auteurs romantiques revendiquent, dans des préfaces et des revues littéraires, «la totale liberté du créateur : toutes les atteintes au goût classique, toutes les transgressions des règles et des conventions, [...] on s'autorise le mélange des genres, des tons ou des registres⁷³». Dès lors, le poète, décrit comme un guide ou un prophète, n'est plus identifié à l'intemporel mais associé à un contexte historique et culturel précis, à une nation en particulier. À la suite de Madame de Staël, on se met donc à examiner les «causes morales et politiques, qui modifient l'esprit de la littérature⁷⁴».

C'est ainsi, au moment où la bourgeoisie stabilise ses assises financières, institutionnelles et discursives⁷⁵ en Europe, que certains intellectuels entament une

entre autres, aux ouvrages «Sur les poèmes des Anciens» de Saint-Évremond (1686) et *Parallèles des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault (1688-1697).

⁷⁰ Il y avait eu, en Espagne par exemple, le «Prologue» du *Don Quichotte* : «Surtout, visez continuellement à renverser de fond en comble cette machine mal assurée des livres de chevalerie, réprouvés de tant de gens et vantés d'un bien plus grand nombre», Miguel de Cervantès, Bookking International, Paris, 1996, t. I, p. 18.

⁷¹ Gérard Gengembre, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, p. 22.

⁷² «Romantisme», *La littérature française de A à Z* (dir. Claude Eterstein), Paris, Hatier, 1998, p. 381.

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion, 1991, p. 65.

⁷⁵ «La circulation des journaux en France s'accroît de 4 000 pour cent après 1830 [...]», Richard

réflexion sur les liens qui existent entre la littérature et la société. Au nombre de ces penseurs, Karl Marx jette les bases d'une nouvelle approche des œuvres en fonction de leurs représentations plus ou moins *justes* du monde. De fait, tandis qu'il retrace l'histoire du matérialisme français dans *La Sainte Famille* et anticipe une transformation radicale de la société (le passage de l'ère capitaliste à l'ère communiste), le philosophe et économiste allemand examine les rapports paradoxaux qu'entretient le roman *Les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, avec les valeurs de la bourgeoisie. Le critique britannique Terry Eagleton résume ainsi son analyse :

Marx finds the novel self-contradictory, in what it shows diverges from what it says. The hero, for example, is meant to be morally admirable but unintentionally emerges as a self-righteous immoralist. The work is imprisoned by the French bourgeois ideology which caused it to sell so well; but at the same time it can occasionally reach beyond its ideological limits and «deliver a slap in the face of bourgeois prejudice». These «conscious» and «unconscious» dimensions of Sue's fiction [...] is essentially one between the explicit social «message» of the book and what despite that, it actually discloses⁷⁶.

De la sorte, Marx éclaire les représentations subversives du monde que peuvent involontairement mettre en forme les romanciers.

L'approche littéraire qu'inaugure le théoricien allemand libère ses praticiens (Gramsci, Lukács, Goldman...) de la fétichisation romantique des œuvres et des artistes (évoquée par l'indéfinissable «génie» de la création artistique) et, par conséquent, de l'idée voulant que la subversion littéraire consiste simplement en l'affirmation d'un moi sensible et visionnaire. En réalité, le fondement déterministe

Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1985, p. 47.

⁷⁶ Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1976, p. 47-48.

de la nouvelle analyse empêche ces critiques d'apprécier la part que peut jouer (l'art de) l'écrivain lucide dans l'élaboration du texte subversif. Le conflit qui éclate autour de la question d'une forme authentique d'art révolutionnaire témoigne indirectement de ce nouvel excès. Alors que Lukács, par exemple, limite cette forme au réalisme bourgeois, parce que sa représentation globale de la société ne peut que mettre en évidence le processus révolutionnaire, Brecht, pour sa part, l'associe à l'art moderne qu'il juge plus représentatif de la réalité contemporaine de l'effritement du monde bourgeois : «Against Lukács, Brecht argued that genuinely revolutionary art must revolutionize form and content and produce new aesthetic forms for the new social conditions of contemporary life, and that modernist art was revolutionary in this sense⁷⁷.» Même s'il ne participe pas à cette polémique, l'écrivain Franz Kafka élabore, quant à lui, le concept d'une «littérature mineure», c'est-à-dire une littérature «qu'une minorité fait dans la langue majeure⁷⁸» (issu lui-même de la communauté juive de Prague, Kafka, par exemple, n'écrit pas en tchèque mais en allemand). Or, dans la mesure où cette littérature se caractérise par une «déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique [et] l'agencement collectif d'énonciation⁷⁹», elle s'avère «capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire⁸⁰».

Cette perspective de Kafka anticipe sur l'évolution de la critique sociologique marxiste au cours du XXe siècle. Celle-ci va déboucher en effet sur l'élaboration d'analyses critiques plus complexes et plus nuancées, telles celles de l'École de Francfort, de la sociocritique, de la critique féministe matérialiste ou du matérialisme

⁷⁷ Douglas Kellner, «Marxist criticism», *op. cit.*, p. 99.

⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

culturel américain (New Historicism), ce dernier considérant le texte littéraire comme «a “drama” of conflicting forces⁸¹». En outre, leurs recherches sur les systèmes de construction de la valeur du produit littéraire (censures, mises en marché, appareils critiques, institutions éducatives, etc.), et la transparence qu'affichent leurs praticiens vis-à-vis de leurs perspectives sur le monde, mettent en évidence la dimension politique de tous les types d'analyse littéraire : «L'idée qu'il y ait des formes “non politiques” de théories, écrit Terry Eagleton, est tout simplement un mythe qui sert certains usages politiques de la littérature, de la façon la plus efficace⁸².»

Parallèlement à l'apparition d'analyses littéraires qui cherchent à définir le texte subversif par rapport à des composantes historiques et sociales, entrent en scène, au cours du XIX^e siècle, des œuvres explicitement contestataires sur le plan de la composition. Il s'agit d'œuvres produites par des écrivains qui se préoccupent de théorie littéraire — comme Dostoïevski, Flaubert, Mallarmé, Lautréamont ou Baudelaire. Or, les traitements originaux que ces auteurs appliquent au langage ou à la structure du récit, ouvrent la voie à un examen textuel de la transgression littéraire qui sera amorcé par les formalistes russes, au début du XX^e siècle. Après avoir défini le texte comme un agencement hiérarchisé de procédés stylistiques ou narratifs, plutôt que comme une simple transposition d'autres séries (biographique, sociologique, philosophique...), ces théoriciens vont s'intéresser au processus de renouvellement des formes littéraires. Celui-ci s'effectue, selon eux, par le remplacement des procédés dominants d'une époque par d'autres procédés moins familiers. Tynianov, précise Georges Nivat, «enrichit encore l'étude des successions littéraires par le rôle génétique qu'il attribua à la parodie. C'est souvent par celle-ci qu'une génération

⁸¹ Victor Shea, «New Historicism», *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, op. cit., p. 126.

⁸² Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994, p. 205.

désacralise les procédés antérieurs⁸³». Dans ce cadre, la subversion littéraire apparaît comme le renouvellement des anciens schèmes organisationnels de la matière textuelle par la création d'une nouvelle poétique.

Ces théoriciens, pour qui la sensation esthétique découle expressément de la forme des œuvres, espèrent en fait fonder une science de la littérarité, c'est-à-dire des déformations que l'écrivain fait subir au langage ordinaire ou au simple récit d'un événement. Or, ils se retrouvent vite confrontés à la multitude des déformations non littéraires du langage et des formes narratives (patois, calembours, slogans publicitaires, blagues, etc.); autrement dit, au fait qu'il n'existe pas de formes spécifiquement littéraires, et que seul le contexte d'apparition d'un «texte» (au sens large) nous indique si nous sommes ou non en présence d'une œuvre de fiction. Mais si les formalistes ne parviennent pas à situer leur objet d'étude dans le champ proprement littéraire, leurs travaux, ainsi que les développements de la linguistique structurale, donneront lieu à des analyses fertiles. Parmi celles-ci, la sémiologie s'intéressera aux signes d'une culture et tentera de saisir les réseaux qu'elle met en place pour organiser — orienter — leur signification. Après avoir inventorié le système de lois qui régissent le texte artistique, Iouri Lotman, par exemple, cherchera à isoler les écarts qui défient cette convention littéraire et érodent son «esthétique normative⁸⁴». Avant lui, Algirdas Julien Greimas avait repéré deux groupes de récits que Gérard Gengembre résume ainsi : «ceux qui acceptent l'ordre des choses et par la quête intègrent l'homme au monde; ceux qui refusent l'ordre et où l'homme transforme le monde⁸⁵».

⁸³ *Ibid.*, p. 326-327.

⁸⁴ Iouri Lotman (en collaboration avec B. A. Ouspenski), «La conventionnalité dans l'Art», *Théories - littérature - Enseignement*, Presses Universitaires de Vincennes, n° 13, automne 1995, p. 10.

⁸⁵ Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 44.

2.0 Les théories de la subversion

Tynianov [...] pose comme hypothèse que toute œuvre littéraire se construit comme un double réseau de rapports différentiels 1. avec des textes littéraires pré-existants 2. avec des systèmes de signification non littéraires, comme les langages oraux⁸⁶.

On vient de le voir, les théoriciens des analyses contextuelle et textuelle se dégagent progressivement de la dichotomie contenu/forme qui tendait à les enfermer dans la conception hiérarchique d'une forme-fenêtre au service d'un contenu révolutionnaire ou, à l'inverse, de «formes nouvelles *cré[a]nt* les contenus nouveaux⁸⁷». Une fois rééquilibrés, ces paramètres apparaissent de plus en plus comme les simples axes des dimensions discursive et textuelle qui composent les œuvres littéraires. Ce sont ces dimensions qu'investiront désormais les nouveaux théoriciens de la subversion littéraire. Ceux de l'interdiscursivité, également appelée dialogisme ou polyphonie, le feront en rendant «une place au réalisme dans le formalisme, au monde dans le texte⁸⁸», et ceux de l'intertextualité, à savoir la convocation de textes précédents, en resituant le littéraire dans l'historique.

Conscients que tout langage, en tant que «système de différences où la signification dépend des relations entre les éléments⁸⁹», est le produit et l'instrument d'une société, ces théoriciens appréhendent le texte comme un tel système, mais dans lequel les relations concernent les discours ambiants ou les textes précédents. Ainsi,

⁸⁶ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», Paris, *Poétique*, n° 27, 1976, p. 261.

⁸⁷ Victor Chlovski, cité par Georges Nivat, «Formalisme russe», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit. p. 327. Je souligne.

⁸⁸ Antoine Compagnon, «Critique littéraire», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, p. 429.

⁸⁹ Antoine Compagnon résume ici la définition du langage de Saussure, *ibid.*, p. 424.

tandis que les tenants de l'approche «interdiscursive» que nous verrons, à savoir Mikhaïl Bakhtine, Richard Terdiman et Ross Chambers, s'intéressent aux rapports qu'entretient une œuvre avec les discours qu'elle interpelle plus ou moins directement, les théoriciens de l'intertextualité, c'est-à-dire Julia Kristeva, Laurent Jenny et Gérard Genette, se penchent, eux, sur les modes d'intégration ou d'articulation des univers textuels qu'elle abrite ou dont elle dérive. Nous retiendrons ces deux approches analytiques parce qu'elles cernent les deux grandes stratégies subversives qu'exploite Monique Wittig.

2.1 *L'interdiscursivité*

C'est à Mikhaïl Bakhtine (1895 - 1975), qualifié de «plus grand théoricien de la littérature au XXe siècle⁹⁰» par Tzvetan Todorov, et de «philosophe de la liberté⁹¹» par Katerina Clark et Michael Holquist, que nous devons la première conceptualisation d'envergure du texte subversif. Celle-ci passe par l'élaboration de la notion du «dialogisme», à savoir la présence interactive d'au moins deux voix dans un énoncé (c'est le procédé d'«hybridisation»). Précisons d'emblée que pour le théoricien, seul l'énoncé dialogique — lorsqu'il rend compte du combat que mène un locuteur avec un discours autoritaire — peut articuler une vision transgressive du monde. C'est pourquoi

les rapports logiques et sémantiques, pour devenir dialogiques, doivent [d'abord] s'incarner, autrement dit [...] se transformer en *mot* (en énoncé) et recevoir un *auteur*, c'est-à-dire qu'un sujet de l'énoncé y exprime sa position⁹².

⁹⁰ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 7.

⁹¹ Katerina Clark et Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 11. Ces auteurs justifient ainsi leur affirmation : «Through his translanguistics Bakhtin seeks to give both individual selves and social ensembles their full due.»

⁹² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* (trad. I. Kolitcheff), Paris, Seuil, 1970, p. 241.

En ce sens, le dialogisme ne peut être confondu ni avec la dialectique ni avec le dialogue, car ces types de «rapports logiques et sémantiques» n'impliquent pas *nécessairement* l'interaction d'au moins deux «voix» représentatives de perspectives éthiques, politiques ou autres, distinctes sur le monde. En outre, un seul mot peut suffire à exprimer un rapport dialogique :

Les rapports dialogiques [...] peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une autre voix⁹³.

À travers son analyse du dialogisme, Mikhaïl Bakhtine soulève donc la question des modes d'appropriation du langage. Son invention d'une nouvelle science, la «translinguistique», lui permet d'ailleurs d'étudier le fonctionnement des mots dans leur contexte d'énonciation, c'est-à-dire en tant qu'«entité[s] non plus de la langue mais de la communication verbale⁹⁴». Or, contrairement à l'unité syntaxique que représente la *phrase* pour les linguistes, l'*énoncé* n'est pas uniquement lié à un locuteur et à un sujet, mais également aux autres énoncés produits antérieurement : «l'énoncé se détermine non seulement par son rapport à l'objet et au sujet-“auteur” parlant [...], mais aussi [...] par son rapport immédiat aux autres énoncés dans les limites d'une sphère d'échange⁹⁵». La translinguistique investit ainsi le lien qui unit l'énoncé à la fois à son objet, à son énonciateur et aux autres énoncés avec lesquels il entre en interaction.

⁹³ *Ibid.*, p. 241-242.

⁹⁴ Mikhaïl Bakhtine, cité et traduit par T. Todorov, *op. cit.*, p. 238.

⁹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* (trad. Alfreda Aucouturier), Paris, Gallimard, 1984, p. 332.

En ce sens, l'attention de Mikhaïl Bakhtine ne se concentre pas sur ce qu'il appelle le «donné» de l'énoncé (l'aspect réitérable des entités linguistiques en tant que codes et signes), mais sur son «créé», sa nouveauté par rapport à tout ce qui a déjà été articulé, son caractère non réitérable et éthique en tant qu'il est lié à des valeurs telles que le bien, le beau, le vrai, etc., et situé dans une époque, un lieu, une communauté, une classe sociale, un contexte. Autrement dit, ce que cherche le théoricien au sein des énoncés, c'est ce qui fait leur unicité (l'originalité de leur sens, leur dimension axiologique, leur ton particulier, leur achèvement⁹⁶, etc.). En somme, tandis que le mot/discours «dialogique» ou «bivocal» est polysémique parce qu'il possède une double orientation «vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un *autre mot*, vers le discours d'autrui⁹⁷», le mot/discours autoritaire demeure monosémique parce qu'il est «orienté directement vers son objet, [parce qu'il] assigne un nom, informe, exprime, représente, et [...] est prévu pour une compréhension [...] immédiate et objective⁹⁸». C'est le cas par exemple des discours religieux, scientifiques ou juridiques qui transmettent La vérité, décrivent La réalité ou décrètent La loi.

Évidemment, aucun énoncé n'est jamais absolument premier ou neuf : tous font plus ou moins référence à d'autres mots/discours, procèdent plus ou moins d'une hybridation des perspectives et sont donc dialogiques, comme le fait remarquer Julia Kristeva⁹⁹. Néanmoins, le théoricien russe n'utilise ce qualificatif que pour les

⁹⁶ «[L]e changement [du sujet du discours] ne peut se produire que parce que le locuteur a dit (ou écrit) tout ce qu'il voulait dire ou écrire à ce moment précis ou dans ces circonstances. [...]. Le premier critère, et le plus important, de l'achèvement de l'énoncé, c'est la possibilité de lui répondre», *ibid.*, p. 84.

⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 243.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁹⁹ «La notion de l'univocité ou de l'objectivité du monologue [...] ne résiste pas, selon Julia Kristeva, à l'analyse psychanalytique et sémantique du langage. Le dialogisme est coextensif à des structures

énoncés au sein desquels le rôle joué par le dialogisme est déterminant. D'où son intérêt pour la conversation quotidienne, les sciences humaines, les genres rhétoriques, mais aussi la prose littéraire qui, contrairement à la poésie, ne se limiterait pas à «un acte d'énonciation mais en représenterait un¹⁰⁰». En réalité, c'est la forme romanesque, qui met en scène le langage et son contexte, qui retient surtout l'attention du théoricien :

Dans le roman authentique, on sent derrière chaque énoncé la nature des langages sociaux avec leur logique et nécessité internes. [...] L'*image* d'un tel langage dans le roman est l'*image* de l'horizon social, de l'idéologème social, soudé à son discours, à son langage¹⁰¹.

Ses recherches sur l'évolution de ce genre littéraire longtemps jugé secondaire ont amené le penseur à découvrir que les romans de Dostoïevski et, dans une moindre mesure, ceux d'autres auteurs modernes comme Cervantès et Rabelais, en traitant sur un pied d'égalité les diverses voix qu'ils rassemblent dont la leur, transgressent le monologisme des discours de leur culture respective. Pour Bakhtine, les voix des personnages de Dostoïevski sont «celles d'hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui¹⁰²». En tant que «phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal¹⁰³», ou actualisation du principe dialogique, le roman moderne semble donc constituer le genre subversif par

profondes du discours», *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, cité et traduit par T. Todorov, p. 98. Je souligne. «Le roman, écrit Bakhtine, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littéralement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en manières d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parlers des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles, modes passagères, en langages des journées [...], sociales, politiques [...]», Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 87.

excellence. En orchestrant le «discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages», comme autant d'«unités compositionnelles», ce type de roman fait non seulement résonner les multiples «voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées¹⁰⁴», mais il admet la variété même des points de vue sur le monde.

En somme, deux raisons incitent Mikhaïl Bakhtine à considérer le roman polyphonique comme «le seul genre littéraire véritablement révolutionnaire¹⁰⁵», pour reprendre la formule d'André Lamontagne. D'une part, il est, comme on l'a vu, «le lieu où peuvent se faire entendre diverses voix (polyphonie) qui luttent contre le monologisme du discours officiel, à l'idéologie unique¹⁰⁶». D'autre part, sa «capacité d'assimilation des autres genres», incluant les formes romanesques précédentes, lui permet de les critiquer et de s'autocritiquer : «Le roman ne se limite pas à parodier ou réifier certains genres; il va [à partir de la publication du *Don Quichotte* de Cervantès] jusqu'à se parodier et à porter un commentaire sur lui-même¹⁰⁷.» En fait, le roman moderne hériterait de la littérature ménipéenne un parti pris carnavalesque pour la transgression des interdits, pour l'abolition de la distanciation narrative caractéristique des genres tragique et épique et pour le rire ambivalent qui prend le langage des autres pour cible.

Comme Mikhaïl Bakhtine le fait lui-même dans l'ensemble de ses ouvrages, nous avons présenté sa théorie en nous attardant sur la dimension discursive de l'œuvre subversive, plutôt que sur sa dimension textuelle. En fait, dans la mesure où l'intertextualité fait intervenir un autre type d'énoncé — l'énoncé littéraire, c'est-à-dire

¹⁰⁴ *Loc. cit.*, p. 89.

¹⁰⁵ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁶ *Loc. cit.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

où le mot est employé doublement comme matière et sens —, nous avons décidé, à la suite de plusieurs théoriciens dont Laurent Jenny, de traiter cette dimension de l'œuvre subversive comme un champ d'étude en soi. C'est pourquoi, nous examinerons, comme nous l'avons annoncé plus haut, l'intertextualité — entendue comme l'absorption de textes littéraires — séparément de l'interdiscursivité — vue pour sa part en tant qu'assimilation d'unités idéologiques.

Malgré le flou terminologique et la constante évolution de la pensée de Mikhaïl Bakhtine qui rendent la lecture de ses ouvrages parfois difficile; malgré aussi les limites de sa conception de la subversion qui demeure inscrite «dans le champ d'action de la loi prévoyant sa transgression¹⁰⁸» (le renversement des rôles de pouvoir, par exemple, a toujours été admis le temps de «confirmer la règle»); malgré, enfin, sa classification figée des genres littéraires qui catégorise la poésie, en l'occurrence, comme une forme strictement monologique, ses travaux présentent un intérêt majeur pour qui veut appréhender la subversion dans l'œuvre de Monique Wittig.

De manière générale, les types de rapports dialogiques que recense Mikhaïl Bakhtine s'avèreront fort utiles pour repérer la présence, au sein des énoncés, d'idéologèmes conflictuels dans notre corpus. La classification que fait le théoricien, par exemple, des types de paroles d'autrui en paroles soit «autoritaires», soit «intérieurement persuasives pour la conscience», constituera un outil précieux pour saisir l'élaboration, propre aux premières œuvres publiées par Monique Wittig, de perspectives individuelles et collectives extrêmement critiques sur le monde.

De plus, la distinction stylistique que repère le théoricien entre le mot/discours «objectivé», apparaissant en style direct, et le mot/discours «dialogique»,

¹⁰⁸ La formule est de Julia Kristeva, *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 91.

apparaissant en style indirect, nous servira à affronter la difficulté que pose l'absence de guillemets et de tirets annonceurs d'un discours rapporté dans l'œuvre de Monique Wittig. Notons que l'énoncé dialogique ou hybride peut relever de ce que Bakhtine appelle le mode passif ou actif. Il est en mode passif lorsque la voix du locuteur «rencontre» celle d'autrui (c'est ce que le théoricien appelle la «stylisation») ou la «contredit» (c'est alors ce qu'il appelle la «parodie¹⁰⁹»), et en mode actif dans les cas où elle entre en polémique ouverte ou cachée avec celle d'autrui. Cette typologie des modes de représentation du discours nous servira à situer la vision du monde qui s'élabore dans les ouvrages de Monique Wittig. Toutefois, nous utiliserons les sous-catégories de ces modes de représentation que propose Richard Terdiman, parce que celles-ci se rapprochent beaucoup des procédés qu'emploie notre auteur.

Dans son ouvrage *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France* (1985), ce théoricien analyse la subversion littéraire à partir de deux constats. D'abord, «le langage présuppose la différence, n'existe que dans un monde conflictuel, un monde de discordances et d'oppositions¹¹⁰». Ensuite, les régimes politiques au pouvoir visent l'homogénéisation idéologique des systèmes sémantiques, quitte à recourir non seulement à une infrastructure institutionnelle mais, comme cela devient le cas au XIXe siècle en France, à des pratiques sociales de contrôle¹¹¹ (diffusion d'une information

¹⁰⁹ Ce mot, tout comme le terme «dialogisme» d'ailleurs, prend différents sens dans les ouvrages de Bakhtine, comme en rend compte Daniel Sangsue dans *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 37-47.

¹¹⁰ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 15. À cet effet, il cite Michel Foucault : «L'histoire qui nous porte et nous détermine prend la forme d'une guerre plutôt que d'un langage : de relations de pouvoir et non de sens.»

¹¹¹ Évoquant les travaux d'Antonio Gramsci, R. Terdiman rappelle que l'on passe, avec la «société civile», d'un mode de coercition concrète, par les autorités policières et judiciaires, à un mode de contrôle social plus immanent du comportement, à l'établissement de présupposés concernant les agissements et les attitudes acceptables pour le citoyen d'une société libérale, *op. cit.*, p. 42.

médiatisée¹¹², formes que prennent le travail, structures familiales, organisation des politiques éducationnelles, distribution des richesses, rôles dévolus aux sexes...). Ces pratiques universalisent, naturalisent et perpétuent un discours de légitimation, tout en oblitérant son histoire et ses blancs. Autrement dit, elles essentialisent ce discours en masquant ses limites temporelles et conceptuelles. Richard Terdiman donne le nom de «contre-discours» à toute expression d'opposition à la clôture du sens résultant de cette hégémonie idéologique, qu'elle s'incarne explicitement par une prise de parole (polémique) ou, implicitement, par un obscurcissement des sens de la langue (poésie).

Ce «contre-discours», annoncé par le roman d'éducation qui rend accessibles tous les codes sociaux que la bourgeoisie réservait jusque-là à son élite, émerge véritablement avec l'apparition de sottisiers «d'énonçant» la bêtise du discours ambiant. Des auteurs comme Henry Monnier, les frères Goncourt et Gustave Flaubert se mettent, de fait, à reproduire ce discours sur le mode satirique afin d'en médiatiser l'autodestruction. Richard Terdiman décrit ce procédé subversif de la manière suivante :

In the classical formulation, the satiric text attains its effect by exaggerating traits of an individual argument or style in such a way that we experience the deformation, but as one still consistent with characteristics recognizable in the original. The apparent stability and adequacy of the source text are interrupted and upset; eccentric potentialities obscured within it become the content of its parodic retextualization. As simultaneously *adversative* (through its opposition to its original) and *citational* (through reincorporation of the original by the very fact of its parody), the satire effect might be understood as a productive yoking together of these two antithetical dynamics, one tending toward differentiation, the other toward identity¹¹³.

¹¹² La classe dirigeante française mise de plus en plus sur le pouvoir de la médiatisation pour imposer son discours : «The facts of domination, of control, are inserted in the signs available for use by all members of a social formation», *ibid.*, p. 38.

¹¹³ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 200.

Outre les sottisiers, paraissent également des œuvres poétiques comme celles de Baudelaire et de Mallarmé qui tentent de représenter les limites du discours dominant (du Même) en abordant les thèmes de l'ailleurs ou de l'art insaisissable (l'Autre) et en investissant audacieusement la forme «bourgeoise» par excellence, à savoir la prose :

[T]he reflection on the discursive which the prose poem constituted by problematizing the entire realm of discourse appears as a sophisticated — and deeply subversive — scrutiny of its mechanisms of control, and of their points of potential fracture¹¹⁴.

Dans le cas des bêtisiers, le but avoué des écrivains est de combattre la monosémie de l'idéologie hégémonique — «Une langue est appauvrie, écrit Balzac, lorsqu'elle accepte de nouveaux mots, mais enrichie lorsqu'elle en a peu mais leur donne plusieurs sens» — ainsi que son uniformisation des signes et des symboles — Flaubert : «Nous sommes enfoncés au même niveau, dans une commune médiocrité. L'égalité sociale s'est étendue à la Pensée». Dans le cas de la prose poétique, les écrivains cherchent à rompre plus radicalement avec cette idéologie pour créer du nouveau inutile, de l'inédit, un Art pour l'Art — Mallarmé : «la littérature existe et, si l'on veut, à l'exception de tout»¹¹⁵.

Richard Terdiman baptise ces deux modes du discours dialogique auxquels recourent ces écrivains, «ré/citation» («parodie» bakhtinienne) et «dé/citation» («polémique» bakhtinienne). Il métaphorise leurs fonctions de la sorte :

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Balzac, Lettre à Louis Aimé, avril 1844, *Correspondance* (éd. R. Pierrot), Paris, Garnier, vol. 4, p. 690. Baudelaire, *Œuvres complètes* (dir. Y.-G. Le Dantec et Cl. Pichois), Paris, Gallimard-La Pléiade, 1961, p. 1279. Flaubert, Lettre à L. Colet, 22 septembre 1853, *ibid.*, p. 437. Mallarmé, *Œuvres complètes* (dir. H. Mondor et G. Jean-Aubray), Paris, Gallimard-La Pléiade, 1945, p. 646.

We might argue that counter-discourses tend, in their relation to the dominant, to homology with the body's reaction to disease: either they seek to surround their antagonist and neutralize or explode it [«re/citation»] or they strive to exclude it totally, to expunge it [«de/citation»]¹¹⁶.

Autrement dit, la ré/citation consiste en la reproduction satirique de poncifs agencés ou recontextualisés de manière à montrer l'étroitesse et la pauvreté du discours dominant, de manière surtout à contrer l'éternel retour du Même en introduisant un excès, une différence. Mais le risque de ce genre de tactique, utilisée par exemple par Gustave Flaubert dans le *Dictionnaire des idées reçues* et *Bouvard et Pécuchet*, réside dans le fait que les lecteurs peuvent ne pas percevoir la satire, et donc la dimension subversive du nouveau texte qui leur est présenté. Plutôt que d'être lue comme une déconstruction, l'œuvre est comprise comme une célébration ou, à tout le moins, comme une juste représentation du monde. Au lieu d'être désamorcée, l'idéologie est ainsi reconduite.

La dé/citation, quant à elle, procède du mouvement inverse, c'est-à-dire de l'exclusion absolue du champ extra-littéraire et donc du discours qui le domine. Poussée à l'extrême, la dé/citation donne des textes réflexifs, auto-référentiels, à la limite du lisible, comme les poèmes de Mallarmé. Il y a donc, dans ce procédé, un paradoxe criant, une contradiction entre son parti pris de ne pas reproduire le discours monosémique et son repliement sur lui-même, son esthétisme univoque où l'on ne peut manquer de lire, en filigrane, sa relation conflictuelle avec l'idéologie bourgeoise. Par ailleurs, en éliminant toute référence au contexte, le texte dé/citationnel se trouve renforcer le postulat (bourgeois) pas tout à fait innocent qui veut que l'art n'ait rien à voir ou si peu avec la réalité :

¹¹⁶ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 68.

Context [reality] is thus marginalized. Treated as something like a background, it is refused status as ground at all. Once seemingly acknowledged, it becomes increasingly diffuse, transparent, until — like the Cheshire cat in Alice — it simply disappears. The way it is managed makes it function as what Jameson calls a «strategy of containment»: a mechanism to disguise the existence of a conflict unresolved¹¹⁷.

En tant qu'héritière des auteurs du «contre-discours», Monique Wittig utilise des procédés qui ressemblent à ceux que cerne Richard Terdiman. Toutefois, plutôt que de se contenter de reproduire, dans le cas de la ré/citation, le discours dominant avec le ton railleur qui fait sa différence, elle le retranscrit, le coule dans la voix d'un personnage étranger à l'économie sociale ambiante. Cette transcription accentue l'effet de défamiliarisation de la satire, crée une distanciation supplémentaire qui rend la dimension subversive de ses textes beaucoup plus décapante que dans le cas des sottisiers. En ce qui concerne la dé/citation, plutôt que prétendre se couper, comme ses prédécesseurs, de tout discours dominant, elle ne cesse de défier celui-ci en choisissant des sujets ou des situations expressément tabous ou polémiques. En outre, elle maintient un contact beaucoup plus étroit avec le lecteur en usant d'humour.

Dans la conclusion de son ouvrage *Discourse/Counter-Discourse*, Richard Terdiman rappelle que les procédés de réappropriation et d'exclusion du discours dominant qu'il a recensés tentent tous de dénaturer le caractère d'auto-évidence de ce discours afin de réinscrire de l'hétérogène dans le texte. D'après lui, cependant, les tentatives des auteurs pour subvertir ce discours se voient elles-mêmes subverties par la grande capacité de ce dernier à absorber des textes dissidents :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

[T]he contaminating presence they had sought to contain irresistibly bleeds into their own substance. Thus neither strategy is able to enforce the distinction through which each had set out to contest the domination of its Other. Neither can succeed in cancelling the hierarchical structure from which it had attempted to abstract itself and in which it remains inscribed¹¹⁸.

Tout en donnant voix aux conflits sociaux, le contre-discours demeure donc, selon le théoricien, un instrument du pouvoir hégémonique.

La perspective sémiotique qu'adopte Richard Terdiman — qui pose l'asymétrie des individus et des groupes sociaux — lui permet de bien illustrer le caractère systémique de l'œuvre subversive sur le plan discursif. Toutefois, elle lui fait négliger la force d'impact des stratégies formelles auxquelles peuvent recourir les auteurs pour armer davantage leur ré/citation ou leur dé/citation des discours dominants. De sorte que la conclusion du théoricien, à l'effet que le contre-discours demeure à la merci du pouvoir dominant, apparaît un peu hâtive. En outre, l'œuvre n'est pas prisonnière de son contexte immédiat, comme il semble le croire. En effet, si Baudelaire, Flaubert ou Mallarmé n'ont pu, à leur époque, atteindre leur lectorat du fait du contrôle idéologique qui s'exerçait sur lui, ce n'est pas nécessairement le cas de leurs lecteurs d'aujourd'hui ou de demain. Par ailleurs, rien n'empêche un auteur de contourner les règles discursives de son époque en inscrivant sa vision dissidente du monde dans la structure même de son œuvre (axe formel de l'œuvre subversive sur le plan discursif), plutôt que dans sa lettre (axe du contenu), s'il nourrit l'espoir de voir celle-ci mieux lue un jour. C'est, en partie du moins, la thèse que défend Ross Chambers.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 280.

Dans son ouvrage *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative* (1991), ce théoricien étudie les modes d'inscription de ce qu'il appelle «oppositionality» dans les œuvres de fiction. Ce terme, que nous traduirons par le mot «oppositionnalité», renvoie au lent travail de modification des structures de pouvoir, celles-là mêmes qui président, par exemple, à la gestion de la vie sociale, incluant la distribution du droit de parole et la publication des œuvres. Ross Chambers ne s'intéresse donc pas aux gestes révolutionnaires qui visent l'abolition d'un système de pouvoir — gestes qu'il désigne par le mot «resistance¹¹⁹» —, mais à ceux qui opèrent un réaménagement de ce système sans remettre en question sa légitimité. En fait, les révolutions sont illusoires, pour le théoricien, dans la mesure où elles ne signifient jamais, selon lui, la transformation des structures mêmes d'un régime, mais ne font que remplacer ceux qui le dirigent¹²⁰.

Ross Chambers accorde donc son attention aux petits gestes de dissidence plus ou moins délibérés, intentionnels, que pose l'auteur oppositionnel. Le théoricien cherche à détecter, par exemple, les tactiques¹²¹ qu'utilise cet auteur pour déjouer la clôture sémantique du discours dominant, et découvre que si ce dernier respecte le monosémisme obligé sur le plan de l'histoire (contenu), il le court-circuite sur le plan de la construction de l'œuvre. Autrement dit, Chambers constate que l'auteur oppositionnel investit l'espace de liberté ou de jeu — d'où l'expression «Room for

¹¹⁹ «“[R]esistance” relies on a force that is independent of the power system; rather it is responding to power in the very terms that are established by the exercise of power», Ross Chambers, *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago, 1991, p. XV.

¹²⁰ «[Oppositional behavior] contrasts, then, with revolution, which is a mode of resistance to forms of power it regards as illegitimate, that is, as a force that needs to be opposed by a counterforce», *ibid.*, p. 1.

¹²¹ La «tactique» fait partie, selon Michel de Certeau, de l'art de survivre en territoire occupé. Il l'oppose à la «stratégie» qu'utilisent ceux qui contrôlent une situation. Michel de Certeau, *Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 21.

maneuver» dans le titre de son ouvrage — qui existe entre les deux dispositifs producteurs de sens que forment l'histoire (le contenu) et son récit (la forme). Il le fait en comptant sur le paravent que lui procurent les «bruits» parasitant tout langage — pour reprendre les termes de la théorie de la communication résolument inscrite au cœur de son analyse.

Pour Ross Chambers, la littérature oppositionnelle («*oppositional narrative*») renvoie à *l'encodage textuel* d'une «interprétation erronée» («*misinterpretation*») — du point de vue du régime au pouvoir — du discours dominant. Par conséquent, seul un lecteur perspicace peut décrypter la duplicité de ce genre d'œuvre. Seul le lecteur particulièrement sensible à son propos, ou hypercompétent, c'est-à-dire capable de voir ce qui se trame entre les lignes d'une narration, peut lire l'oppositionnalité *dans* l'œuvre — d'où les parenthèses dans le titre de Chambers : *Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Ainsi, ce lecteur fait une lecture erronée («*misreading*») du discours dominant — donné comme transparent, c'est-à-dire en prise constante avec la réalité — que l'œuvre affiche. Dès lors, il peut concevoir tout discours

not as a representation whose power depends on its adequacy to a (preexisting) real, but as a mediating practice with the power to produce the real¹²².

En encourageant discrètement le lecteur à franchir la frontière du convenu en transgressant le sens premier de son œuvre, l'auteur oppositionnel l'invite à collaborer, par sa propre interprétation de l'œuvre, à l'élaboration de sens inédits.

Cette relation privilégiée que le lecteur actif entretient avec le texte oppositionnel a échappé à Richard Terdiman, parce qu'il n'a pas tenu compte de la

¹²² Ross Chambers, *ibid.*, p. XVI.

dimension structurelle de l'œuvre subversive sur le plan discursif, et donc n'a pu s'intéresser qu'au lecteur passif. En prenant en considération le lecteur actif, Ross Chambers jette un nouvel éclairage sur les mécanismes d'appréhension du texte qui mettent en abyme la relation auteur-lecteur en représentant le récit d'une histoire. Dans ce genre de textes narratifs, le lecteur peut se contenter de s'identifier, comme l'incite à le faire le système hégémonique, au seul narrataire — en position de pouvoir par rapport au narrateur qui tente de le séduire par son récit — ou adopter la position de tous les personnages tour à tour et, par conséquent, de l'auteur qui construit le texte. Ce recul, qui l'engage à cerner la lecture du monde de l'auteur et la raison d'être de son œuvre, fait de lui un voyeur/voyant, ou «*tertius gaudens*», c'est-à-dire un jouisseur (de l'ingéniosité) du texte :

[O]ppositional reading entail[s] a shift between two addressee positions (and two constructions of subjectivity) — the position of (identification with) the narratee (a virtual exclusion of the reader as mediating *tiers*), and that of interpretive or reading subject (the inclusion of the reader as *gaudens*)¹²³.

En ce sens, la «fonction narrative» est un appel du sujet de l'énoncé (narrateur) à un narrataire, et la «fonction textuelle» est un appel du sujet de l'énonciation (le texte)¹²⁴ à un lecteur. Si le narrateur et le narrataire sont souvent identifiables dans les œuvres oppositionnelles, toujours conformes en apparence au modèle conventionnel, ce n'est pas le cas du sujet de l'énonciation qui reste insaisissable — parce que traversé par des codes linguistiques, sociaux, culturels... — et du lecteur, qui lui aussi demeure inconnu. Tandis que la fonction narrative

¹²³ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁴ Pour Ross Chambers, le sujet de l'énoncé (produit de l'acte d'énonciation) renvoie à la catégorie grammaticale identifiable du narrateur, tandis que le «sujet» de l'énonciation ne peut que faire l'objet d'une interprétation, *ibid.*, p. 26.

enferme le lecteur dans le système de sens hégémonique (le récit se devant de respecter l'idéologie dominante pour être publié et largement distribué), la réflexivité propre à la deuxième fonction (l'œuvre se montre comme œuvre construite) lui donne les moyens de transformer le «discours» — entendu par Ross Chambers comme l'univers conceptuel que l'on habite et qui nous habite — en «texte» dont le sens est interprétable, plutôt que donné et immuable.

The significance of the «textual function» is [...] that its self-figuration necessarily describes (or rather produces) discourse as a signifying system. Without being a discursive «dominant», it can therefore be seen to have a logical and hierarchical importance that derives from its power to define [...] «narrative» representation as well as «referential» representation as being themselves products of discourses as signifying (not reflecting or reproducing) system¹²⁵.

L'oppositionnalité d'une œuvre dépend donc de la prédominance que l'auteur accorde à la fonction textuelle (axe texte/lecteur de l'énonciation) sur la fonction narrative (axe narrateur/narrataire de l'énoncé). Ross Chambers dénombre trois types d'oppositionnalité : l'*ironie*, c'est-à-dire la production médiatisée d'un sens différent de celui produit par la narration, la *mélancolie*, à savoir la production d'une identité en tant que phénomène construit, médiatisé¹²⁶, et la *séduction*, qui est la production médiatisée d'un changement de désir chez un personnage¹²⁷. Ces tactiques peuvent se chevaucher ou se combiner, l'ironie structurelle pouvant coexister, par exemple, avec la production médiatisée d'une identité textuelle ou d'un nouveau désir.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁶ «I am the product of relations and forces that are social in kind, and for which «my» language [...] can be seen to stand [...] yet what I am can only be thought of in turn — here is the paradox— as *other* than those others that produce me», *ibid.*, p. 104-105.

¹²⁷ «[T]his «turning» of the reader takes the form of seducing the reading subject away from the subject position produced in the text as that of the narratee — the position of power — towards that of interpretive subject, a position that manifests the dependency of identity on otherness [mediation]», *ibid.*, p. 17.

Toutefois, si l'on suit l'histoire de l'oppositionnalité dans la littérature, on s'aperçoit, souligne Ross Chambers, que chacune de ces tactiques correspond grosso modo à un grand modèle oppositionnel : l'époque classique pour l'ironie, la seconde moitié du XIXe siècle pour la mélancolie, et l'époque contemporaine pour la séduction. Ce constat s'explique par le fait que chacune d'elles infléchit plus sûrement une structure de pouvoir qu'une autre, est mieux armée pour contourner son système de censure. Ainsi, à l'époque de l'Ancien Régime, le mode d'opposition qui s'impose est celui de l'ironie, car devant l'autorité absolue qu'incarnent le roi et Dieu, seules la contestation ou l'appropriation ludique — qui sont les deux modes de l'ironie relevés par le théoricien — de cette autorité peuvent être opérantes (séduisantes). Pour ce faire, la «fonction textuelle» de ce modèle oppositionnel accorde, de manière particulièrement insistante (par des moyens rhétoriques), la prééminence à la «fonction narrative». Chambers illustre son propos en examinant des textes de La Fontaine.

Dans la fable «Le milan, le roi, et le chasseur», la dédicace à un membre de la famille royale et l'évocation d'un auteur publié ont pour effet de légitimer le statut du narrateur. Mais le fait que la dédicace s'adresse à un prince qui fut chassé de la cour et que l'auteur en question n'a jamais existé, ironise cette soumission apparente à l'autorité et à ses codes. De même, dans une autre fable de La Fontaine, «Le secret et les femmes», le sujet qu'aborde le conteur, à savoir les femmes, suffit à lui assurer pleine autorité auprès d'un lectorat essentiellement masculin. Néanmoins, La Fontaine mine le propos de sa fable, à savoir que les femmes ne savent pas garder un secret, en faisant agir son narrateur *comme* une femme. De fait, en racontant l'histoire d'un homme qui se joue de sa femme en lui confiant un secret qu'il sait pertinemment

qu'elle ne gardera pas, il montre comment les hommes réussissent à entretenir le leurre d'une différence des sexes en s'arrangeant pour que cette information soit bien médiatisée. Il révèle donc discrètement un secret que les hommes n'ont pas intérêt à voir divulguer :

But what the fabulist does is to tear the veil and reveal the essential secret, the secret which in fact comprises all the «knowledge» he lays claim to as narrator:

Et *je sais* même sur ce fait

Bon nombre d'hommes qui sont femmes (My emphasis)

If quite a number of men are women, the social division on which male power reposes is a false division, which is maintained only through the operation of male secrecy¹²⁸.

Après l'exécution du roi Louis XVI, une vague de suicides qu'il est impossible d'attribuer à la seule influence du *Werther* de Goethe, frappe la jeunesse masculine européenne. La fin de la monarchie absolue annonce le morcellement du pouvoir et du sujet homogène. Le langage s'opacifie (perd sa transparence), devient une «parole intermédiaire» que l'on peut interpréter sans fin. Dans les textes oppositionnels de cette époque, la relation texte-lecteur prend le dessus sur la relation narrateur-narrataire : c'est l'émergence du mode mélancolique. L'auteur rebelle, prenant conscience de son altérité (le «Je suis l'autre» de Gérard de Nerval) en tant qu'individu classé comme «minoritaire», «fou», etc., et dont la langue est bafouée ou jugée délirante, relève le défi suicidaire d'articuler cette altérité, cette déterritorialisation. Commence alors le parcours d'un exilé (du Sujet) qui demande à son lecteur de le suivre, quitte à venir à sa rencontre en adoptant un discours à mi-

¹²⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

chemin de leurs langages respectifs. Commentant la tactique mélancolique dans l'*Aurélia* de Nerval, Ross Chambers écrit :

What Nerval narrator has to do amounts to a discursive balancing act, in which the values of madness are not denied, while the interest, sympathy, understanding, and indeed «pardon» of a «sane» readership — the readership that holds the view of madness that produces the narrator as alienated — are nevertheless obtained. This will entail a symmetrical recognition of the values of such a readership without affirming them, that is, an appropriative adoption of the discourse of the other as a tactical move on behalf of the discourse it excludes or represses¹²⁹.

Après les structures d'autorité et d'impuissance absolues qui caractérisent l'Ancien et le Nouveau Régime naissent, au XXe siècle, des formes de pouvoir plus subtiles et même insaisissables, selon Ross Chambers, puisque reposant sur une multitude de critères (statut social, classe, ethnie, sexe, âge, scolarisation, situation financière...). Par ailleurs, la médiatisation accrue de l'univers social entraîne une diversité des modes relationnels et une conception plus diffuse de l'identité. Dans ce contexte, le sujet peut reconnaître l'autre sans se nier, être tenté de le charmer plutôt que de le flatter (tactique de l'ironie en mode autoritaire) ou de le prier (tactique de la mélancolie en mode suicidaire)¹³⁰. Ross Chambers donne l'exemple du personnage de Molina, dans le roman *Le baiser de la femme araignée* de Manuel Puig, qui réussit à séduire son compagnon de cellule, un militant d'extrême gauche macho et hétérosexuel, en lui racontant des films sentimentaux. En tant que témoin de cette métamorphose du personnage de Valentín — ainsi que de celle de Molina dont la

¹²⁹ *Ibid.*, p. 126-127.

¹³⁰ «[T]he alienation of the subject, as a manifestation of the power of the other, turns out to be able, and available, to function simultaneously as an oppositional principle, that of the always-already-otherness of the subject from the «me» produced, alienatingly, as its identity», *ibid.*, p. 174.

vision de l'homosexualité est également infléchie par la rationalité et la combativité de Valentín —, le lecteur devient à son tour l'objet d'une séduction qui risque de modifier son propre regard sur le sentiment amoureux en tant que phénomène naturel qui échapperait aux constructions sociales et culturelles.

For where Molina tells the stories of his movies to his cellmate Valentín as an act of opposition to the conditions of prison, creating an island of «strange love» within the harsh carceral context, and doing it through devices of narrative seduction he has learned from the «trucos del cine» [«movie tricks»], the novel in turn works seductively on his reader, as the narration of a movie similar to those Molina recounts¹³¹.

En ce sens, la séduction, pour Ross Chambers,

is the manipulation of desire when it is carried out, not to the benefit of power, but appropriatively — playfully or irresponsively — that is by an individual who is not strongly empowered but is making use of the means furnished by structures of power and deflecting them to other purposes¹³².

Cette tactique se distingue clairement des stratégies de séduction du système hégémonique qui tentent, elles, de supprimer, en les niant, les effets de la médiation, comme le montre l'exemple extrême des dictatures où le sens accordé au monde est «dicté», sans contestation possible.

Très séduisante, l'analyse de Ross Chambers pose toutefois quelques problèmes. D'abord, le théoricien utilise une terminologie qui porte à confusion dans la mesure où elle reflète le point de vue du système hégémonique, plutôt que celui des auteurs et lecteurs oppositionnels. Chambers se sert ainsi des termes «misinterpretation» et «misreading» pour désigner une interprétation et une lecture

¹³¹ *Ibid.*, p. 213.

¹³² *Ibid.*, p. 222.

dissidente de l'œuvre, c'est-à-dire non conforme à l'orthodoxie, alors qu'il aurait pu s'en tenir à des expressions plus directes comme «*oppositional interpretation*» ou «*oppositional reading*». Ensuite, le théoricien écarte, sous prétexte qu'ils ne peuvent que reproduire les structures du système en place, les textes explicitement subversifs, tels ceux que décrit Richard Terdiman ou les œuvres d'auteurs qui, comme Monique Wittig, ne font aucune concession au système «*homosocial*¹³³» occidental en articulant, par exemple, le point de vue de personnages en retrait de l'économie symbolique et réelle comme les enfants ou les lesbiennes. Or, on peut se demander pour quelle raison les œuvres ouvertement subversives ne pourraient pas également miner les structures du système hégémonique, via les lecteurs les plus actifs, comme le font les récits oppositionnels. Néanmoins, l'analyse de Ross Chambers demeure des plus pertinentes en ce qu'elle éclaire un aspect de la subversion littéraire négligé par les critiques précédents, à savoir son encodage dans la structure narrative des œuvres et, par conséquent, l'importance des notions d'écriture et de lecture audacieuses. Nous recourrons donc aux outils méthodologiques de ce théoricien lorsqu'il s'agira de mettre au jour les structures narratives oppositionnelles dans les œuvres de Monique Wittig.

Nous avons vu, avec Mikhaïl Bakhtine, qu'une œuvre est subversive lorsqu'en plus de représenter les divers types de discours qui appartiennent à la vie sociale, elle fait entendre leur constante interaction. En effet, cette polyphonie de voix hétérogènes, que le penseur russe nomme «*dialogisme*», sape l'impact de toute parole monologique ou se présentant comme vraie, absolue, logique... peu importe qu'elle

¹³³ Ross Chambers évoque ce système : «*Homosociality, as Eve Sedgwick describes it, involves male bonding whose power rests on the exclusion of women but the enforcement of heterosexuality : homophobia, in such a system, is of a piece with misogyny*», *ibid.*, p. 217. Mais il évite d'en rappeler les origines dans la société homophile de la Grèce antique.

soit divine, scientifique, philosophique, auctoriale, etc. Avec Richard Terdiman et Ross Chambers, nous avons plus particulièrement exploré deux types d'œuvres dialogiques : celles qui entrent en polémique ouverte ou cachée avec une idéologie donnée — c'est le cas des «contre-discours» de la fin du XIX^e siècle et des œuvres «résistantes» — et celles qui tentent de modifier la vision du monde des lecteurs avisés en se faisant structurellement persuasives — comme cela se produit dans les œuvres oppositionnelles. Ainsi, une œuvre peut entrer en dialogue avec le discours dominant de son époque («contre-discours» et «œuvres résistantes») ou avec un lecteur actif («narrations oppositionnelles»).

Or, la subversion discursive que l'on retrouve chez Monique Wittig correspond moins à l'un ou à l'autre de ces dialogismes qu'elle ne les combine astucieusement. De la sorte, elle réunit les axes du contenu (horizontal) et formel (vertical) qui donnent ses coordonnées à la subversion dialogique. Le premier axe en mesure le dialogisme explicite (la contre-discursivité) et le deuxième, le dialogisme implicite (l'oppositionnalité). Cependant, l'ingénieuse combinaison de ces dialogismes n'est pas seule en jeu. Si l'œuvre de Monique Wittig est si transgressive, c'est aussi parce que cet auteur ne se contente pas d'entrer en dialogue avec des discours, mais interpelle également des textes littéraires, ces énoncés qui sortent de l'économie relationnelle strictement dénotative. En ce sens, son œuvre s'inscrit aussi dans le plan «textuel». C'est pour saisir cette dimension proprement textuelle de la subversion dans l'œuvre de Monique Wittig que nous allons maintenant nous tourner vers les théorisations du second grand procédé qu'elle utilise, à savoir l'intertextualité.

2.2 L'intertextualité

Fortement influencée par Mikhaïl Bakhtine, dont elle a contribué à faire connaître les travaux en France, Julia Kristeva réinterprète le concept du dialogisme de manière à mettre en relief *l'entrecroisement* des citations qui constitue toute œuvre. Ce faisant, elle déplace sur la notion du «texte» (texture) l'accent que le penseur russe avait mis sur celle du «discours» (échange) et propose le néologisme «intertextualité» pour décrire le «mouvement essentiel à l'écriture, qui procède en transposant des énoncés antérieurs ou contemporains¹³⁴». Cette perspective ouvre une nouvelle avenue pour l'exploration : celle de la transformation du texte littéraire. Avenue qui aboutira, chez les successeurs de Julia Kristeva et contre les attentes de la théoricienne, au resserrement du corpus référentiel intertextuel aux seules œuvres littéraires.

Mais tenons-nous en, pour l'instant, à la définition de l'intertextualité de Julia Kristeva en tant que «transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre¹³⁵», car elle est indissociable de son analyse de la subversion du texte. De fait, délaissant l'étude des différents discours qui se côtoient dans une œuvre littéraire (l'hétéroglossie), elle examine les ruptures que leur présence entraîne dans les systèmes de signes préexistants (genres littéraires, économie conceptuelle, langue, etc.). L'émergence du roman moderne, à la fin du Moyen Âge par exemple, rompt avec la linéarité et l'univocité du genre épique (symbolique) en y mélangeant «d'une part le discours vocal (la littérature profane), d'autre part l'espace courbe (le volume [propre aux images ou «ystoires»] contre la ligne)¹³⁶». Or, les ruptures de ce genre

¹³⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 12.

¹³⁵ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 59.

¹³⁶ Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformative*, Paris, Thomas A. Sebeok, 1970, p. 209.

«constituent une revendication de fait contre les contraintes de l'idéologie traditionnelle de sens ("vraisemblance", "lisibilité", "expressivité" d'un sujet imaginaire [...])¹³⁷». Voici comment François Poirié résume la perspective de la théoricienne :

Kristeva s'interroge sur le surgissement du texte littéraire ou poétique à l'intérieur du champ social, c'est-à-dire aussi à l'intérieur du langage, mais travaillant contre lui, voulant le rompre (Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé), le transformer (Joyce, Artaud, Céline) ou, plus radicalement encore, le détruire (Sollers, Guyotat)¹³⁸.

Pour elle, le texte littéraire est donc subversif lorsqu'il tente de rompre, de transformer ou de détruire le langage. C'est là un élément de son analyse que nous retiendrons, car il trouve une application déterminante dans l'œuvre de Monique Wittig.

En fait, il faut savoir que Julia Kristeva fonde en partie son analyse sur l'approche marxiste à laquelle elle emprunte les concepts de «pratique» et de «production». Pour la théoricienne, l'incessant «*travail* de différenciation, stratification et confrontation¹³⁹», qui distingue le texte (ouvert) de l'œuvre (close), fait de lui non pas un produit, mais bien une production, et de l'intertextualité non pas la simple reprise d'unités textuelles, mais le procédé assurant «l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes¹⁴⁰». Dans le roman polyphonique, qui est à la fois phénomène linguistique (dialogue) et circuit discursif (production de

¹³⁷ Roland Barthes, «Texte», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 818. On pense ici aux contre-discours dé/citationnels ou, selon notre terminologie, à l'œuvre implicitement subversive sur le plan discursif.

¹³⁸ François Poirié, «Julia Kristeva», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *ibid.*, p. 395.

¹³⁹ Julia Kristeva, *Séméiotikè*. op. cit., p. 11. Le numéro de page des autres extraits tirés de cet ouvrage apparaîtra entre parenthèses à la suite du passage cité.

¹⁴⁰ Pierre-Marc de Biasi, «Intertextualité», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 371.

dicours/textes), ce travail est rendu possible parce que l'interaction entre le Sujet et le Destinataire

se joue entièrement dans le discours qui écrit, et se présente comme une contestation perpétuelle de ce discours. [...] Celui qui écrit est le même que celui qui lit. Son interlocuteur étant un texte, il n'est lui-même qu'un texte qui se relit en se réécrivant. La structure dialogique n'apparaît ainsi que dans la lumière du texte se construisant par rapport à un autre texte comme une ambivalence (p. 109).

Cette ambivalence, ou coexistence de logiques distinctes, retrouvée dans les œuvres des auteurs qu'elle juge subversifs (Rabelais, Swift, Sade, La Fontaine, Joyce, Kafka, Bataille, par exemple), s'oppose au monologisme des récits référentiels : «la description réaliste, la définition d'un "caractère", la création d'un "personnage", le développement d'un "sujet"» (p. 90). Tandis que la première est une «logique de distance, relation, analogie, opposition non exclusive, transfinie¹⁴¹» (p. 108), la deuxième «procède par identification, détermination, causalité» au sein d'une structure linéaire, fixe et close, c'est-à-dire imperméable à l'idée même de l'existence d'une autre logique. Alors que l'œuvre monologique suit une logique disjonctive, c'est-à-dire opposant catégoriquement le faux et le vrai, le néant et le sens, le texte suit une logique non disjonctive ou corrélationnelle. Enfin, si la première se sert du langage usuel (qui représente, exprime, reflète «la» réalité/vérité/loi...), le deuxième se montre comme langage, s'avère être une représentation de langages.

¹⁴¹ Julia Kristeva emprunte le concept «transfini» aux mathématiques pour évoquer le cas où «une séquence poétique est "immédiatement supérieure" (non déduite causalement) à toutes les séquences précédentes d'une suite aristotélicienne (scientifique, monologique, narrative)» (p. 92). Pour une analyse polémique de ses emprunts aux sciences exactes, nous renvoyons le lecteur au deuxième chapitre du livre de Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997.

Il s'ensuit qu'un texte peut sembler respecter la Loi (les interdits linguistiques, psychiques, sociaux...) à un premier niveau de lecture, mais la transgresser à d'autres niveaux (phonétique, sémique, syntagmatique...). Comme l'écrivait Philippe Sollers dans la revue *Tel Quel*, à laquelle collaborait également Julia Kristeva, «la grammaticalité d'un texte peut être à peu près "normale" (par exemple, chez Bataille) et exposer pourtant une écriture subversive, et inversement, une forme peut être apparemment perturbatrice et couvrir une écriture naturaliste (comme il arrive souvent chez Beckett)¹⁴²». Il ne suffit donc pas qu'une œuvre ait l'air d'être «déviatoire» pour qu'elle le soit vraiment. Cependant, pour Julia Kristeva comme pour Mikhaïl Bakhtine, le

seul discours dans lequel la logique poétique 0-2 se réalise intégralement serait celui du carnaval : il transgresse les règles du code linguistique, de même que celles de la morale sociale, en adoptant une logique du rêve [fondée sur les procédés de condensation, déplacement et figurabilité]. En fait, cette «transgression» du code linguistique (logique, social) dans le carnaval n'est possible et efficace que parce qu'elle se donne *une loi autre*. [...] Il faudrait insister sur cette particularité du dialogue comme *transgression se donnant une loi*, pour le distinguer d'une façon radicale et catégorique de la pseudo-transgression dont témoigne une certaine littérature moderne «érotique» et parodique. Celle-ci, se voulant «libertine» et «relativisante», s'inscrit dans le champ d'action de la *loi prévoyant sa transgression*; elle est ainsi une compensation du monologisme, ne déplace pas l'intervalle 0-1 et n'a rien à voir avec l'architectonique du dialogisme qui implique une déchirure formelle par rapport à la norme et une relation de termes oppositionnels non exclusifs (p. 90-91).

On peut se demander ici comment un discours «contenu» depuis toujours par les institutions monologiques (religieuse, monarchique, etc.), et dont il semble assurer

¹⁴² Philippe Sollers, «Le réflexe de réduction», *Théorie d'ensemble. Tel Quel*, Paris, Seuil, 1980, p. 302.

la permanence, échappe davantage au «champ d'action de la loi prévoyant sa transgression» qu'«une certaine littérature moderne érotique et parodique». D'autant que cette «loi autre» qu'il se donne ne sort pas vraiment du cadre de la Loi puisqu'il se contente d'en renverser les termes. En outre, comme l'écrit Terry Eagleton,

l'affirmation selon laquelle un texte littéraire qui ébranlerait le sens est *ipso facto* «révolutionnaire» [...] est aussi [inadéquate] dans la sphère théorique [que ne l'est le] renversement de toutes les structures établies [...] dans le domaine politique¹⁴³.

Enfin, cette «morale ambivalente [...] de la négation comme affirmation» (p. 89) limite la dissidence des auteurs à la négation de ce qui a déjà été écrit¹⁴⁴. Lisant les *Poésies* de Lautréamont, Julia Kristeva recense ainsi les trois types de «destructions-constructions»¹⁴⁵ possibles d'un texte cité : *totale*, *symétrique* ou *partielle*.

La séquence étrangère est totalement niée et le sens du texte référentiel est inversé [...].

Le sens général logique des deux fragments est le même; [mais l'auteur] donne au texte de référence un sens nouveau [...].

Une seule partie du texte référentiel est niée. Par exemple, Pascal:
«Nous perdons la vie avec joie, pourvu qu'on en parle.»
Et Lautréamont:
«Nous perdons la vie avec joie pourvu qu'on n'en parle point»
(p. 195-196).

¹⁴³ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 186.

¹⁴⁴ Voir à ce propos la section «Le contexte présupposé» du deuxième chapitre de *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*

¹⁴⁵ Dans *La révolution du langage poétique*, Kristeva parle plutôt de «transformations d'opposition». Elle en distingue deux groupes : 1. *les transformations d'opposition à effet négatif* (types de négations et de permutations); 2. *les transformations d'opposition à effet indéfini* (les modifications lexicales, les comparaisons accentuées, les homonymes, les omissions, les scansions...), *ibid.*, p. 344.

Vite épuisée, cette pratique romantique de la négation censée permettre aux auteurs d'arriver à de l'inédit (l'encore non-existence) les pousse en fait hors d'une position subjective cohérente, du côté de l'anarchie. Le «je» (auteur) disparaît dans un devenir Autre (scripteur)¹⁴⁶. En somme, la réflexion de la théoricienne, tout aussi prometteuse qu'elle soit, s'arrête dans l'indistinction des citations, «là où le sujet s'est trouvé fracturé et jeté dans la contradiction¹⁴⁷».

L'analyse de Julia Kristeva offre un intérêt indéniable pour qui veut évaluer les stratégies subversives dans l'œuvre de Monique Wittig. Cet intérêt réside dans l'attention qu'elle porte, d'une part, à l'inscription d'une réflexion contestataire dans la matière même du langage (syntaxique, sémantique, syntagmatique) destinée à revoir sa structure et, d'autre part, dans celle qu'elle porte aux relations qu'entretiennent les textes cités entre eux-mêmes. Mais dans ce dernier cas, nous nous contenterons de dégager (le sens de) leur organisation structurelle. De plus, pour éviter toute confusion, nous limiterons le corpus intertextuel aux seuls textes artistiques. Comme le remarque André Lamontagne : «l'étude poétique d'une œuvre, reposant sur des critères d'ordre structurel, ne peut tenir compte de la totalité des sèmes qui traversent une société même s'ils sont constituants de toute œuvre, littéraire ou non¹⁴⁸».

¹⁴⁶ Julia Kristeva écrit : «Le travail du texte fonde la jouissance qu'atteint en principe l'acte sexuel [...]. C'est dans la jouissance que se réalise cette séparation axée en deux qui sont là pour ne pas s'atteindre dans une tension doublement orientée : vers "je" bien sûr mais vers l'autre surtout, cet autre qui donne [...] la limite du phénomène "je", et qui seul l'excède, l'annule, le décompose, l'infinetise», *ibid.*, p. 291.

¹⁴⁷ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁸ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 27. Avant lui, Laurent Jenny avait écrit : «Ainsi le texte littéraire devient [avec Kristeva] le lieu où fusionnent des systèmes de signes issus du pulsionnel et du social, et il va sans dire que toute lecture suppose une théorie achevée du sujet et de son rapport au social, ce qui dépasse en général l'ambition du poéticien», Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 262. La pagination des prochains extraits tirés de cet article sera ajoutée à leur suite et placée entre parenthèses.

En réalité, André Lamontagne s'inscrit, comme nous le ferons nous-même, dans la perspective qu'inaugure Laurent Jenny, en proposant la première approche strictement littéraire de l'intertextualité¹⁴⁹. Pour ce théoricien, le procédé intertextuel ne peut être opératoire que s'il est situé «par rapport au "fonctionnement" de la littérature» (p. 257) et limité à son corpus. De la sorte, il rompt avec l'analyse de Julia Kristeva qui voit l'intertextualité comme «une addition *confuse et mystérieuse* d'influences¹⁵⁰» (p. 262) dont il ne servirait à rien de mettre au jour les sources exactes. Sans réduire l'analyse intertextuelle à celle de la critique génétique, Laurent Jenny constate, cependant, comme le confirme Nathalie Piégay-Gros, qu'«il n'est pas indifférent qu'un roman cite particulièrement un auteur et un genre donné¹⁵¹». De fait, la lisibilité littéraire de ce roman dépend de cette reconnaissance par le lecteur qui peut, dès lors, situer la portée — subversive ou non — d'une telle redite.

Car pour Laurent Jenny, un texte «entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression» (p. 257) vis-à-vis des modèles archétypiques (images, thèmes, cadres narratifs récurrents...) dont sont porteuses les œuvres littéraires. Toutefois, il n'y a intertextualité que lorsque le texte récepteur partage une «commune structuration poétique du contenu¹⁵²» avec le texte enchâssé; autrement dit, que lorsqu'il y a mise en parallèle et confrontation de leurs éléments correspondants jusqu'à leur jonction ou disjonction finale. Pour illustrer cette

¹⁴⁹ Laurent Jenny oppose l'intertextualité *explicite*, qui concerne spécifiquement les textes littéraires, à l'intertextualité *implicite* que décrit Julia Kristeva. Pour éviter toute confusion, nous réserverons le terme «intertextualité» au premier cas, comme le théoricien le fait lui-même.

¹⁵⁰ Je souligne. Julia Kristeva privilégie les emprunts, formules et traces d'hétéroglossie anonymes alors que son propre auteur modèle, Mallarmé, avait écrit, comme se charge de nous le rappeler malicieusement Laurent Jenny : «Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion d'une redite *comptée*» (je souligne).

¹⁵¹ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵² Laurent Jenny, «Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux», *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1978, p. 170.

«commune structuration», Laurent Jenny donne, entre autres, l'exemple du passage des *Chants* (I, 9) de Lautréamont qui renvoie au poème de Baudelaire *L'Homme et la Mer* :

Lautréamont reprend le parallèle entre l'homme et l'océan qui sert de cadre au poème de Baudelaire. De plus il réutilise de nombreux thèmes du poème, les traitant comme des *topoi* à amplifier : la mer miroir de l'homme, l'amertume des flots semblable à celle de l'esprit humain, les richesses cachées des eaux [...]. Cette reprise est ironique à double titre : Lautréamont reprend le parallèle baudelairien dans le sens d'une comparaison accablante pour l'homme et de plus il le transcrit dans une rhétorique outrancière qui discrédite le texte jusque dans son déplacement. Prosaïsme et scientificité de mauvais aloi minent la vraisemblance poétique, en même temps que le topos est distendu comme une baudruche, saisi dans un impertinent bavardage (p. 276).

Dans ce cas, l'amplification que réalise Lautréamont opère la transgression du poème de Baudelaire en ce qu'elle invalide la vision du monde (romantique) qui s'y fait jour.

Insatisfait des premières classifications proposées pour décrire les transformations que subissent les textes cités —notamment celle de Julia Kristeva, qu'il qualifie de trop élaborée et restrictive — Laurent Jenny en présente une nouvelle, à savoir les figures de rhétorique. Cette typologie offre l'avantage d'être assez concrète et diversifiée «pour classer avec précision les types d'altérations subies par des textes au cours du procès intertextuel» (p. 275). Ainsi, une transformation par amplification, par exemple, développera les virtualités sémantiques d'un texte originel : «C'est le rapport qui unit la strophe sur l'Océan des *Chants* (I, 9) au poème de Baudelaire *L'Homme et la Mer* [...]» (p. 276), tandis qu'une interversion de la situation énonciative renversera la perspective de ce texte : «Là où Baudelaire

s'adresse à l'homme [...], Lautréamont ne retient pour interlocuteur que l'Océan» (p. 277).

L'intertextualité se caractérise donc, pour Laurent Jenny, par des enchâssements de nature plus stylistique que narrative (récit dans le récit). Or, ceux-ci réclament des déterminations sémantiques beaucoup plus contraignantes parce que les textes enchâssés sont souvent fragmentaires et privés d'autonomie (contrairement aux récits métadiégétiques). Le poéticien recense deux types d'isotopie stylistique auxquels nous aurons recours pour repérer les modes d'harmonisation des «intertextes» — textes cités — dans leur contexte d'apparition. *L'isotopie métonymique* concerne les situations où «un fragment textuel est utilisé, appelé, parce qu'il permet de poursuivre avec une précision souvent “de première main” le fil de la narration» (p. 274) — il en va ainsi lorsque, dans *la Bataille de Pharsale*, le texte latin que le narrateur enfant est en train de traduire apparaît dans l'œuvre. *L'isotopie métaphorique*, quant à elle, renvoie aux situations où «un fragment textuel est appelé dans le contexte par analogie sémantique avec lui» (p. 274) — c'est le cas, toujours dans *la Bataille de Pharsale*, de l'apparition soudaine d'un extrait de *À la recherche du temps perdu*¹⁵³, au moment où le héros s'aperçoit que sa maîtresse le trompe.

Plus généralement, les isotopies sémantiques nous serviront à détecter les réseaux d'intertextes qui traversent ou ponctuent les œuvres de Monique Wittig. Il faut dire que le nombre considérable d'emprunts littéraires que comportent ces dernières tend à nous indiquer, suivant les observations de Laurent Jenny vis-à-vis de tels textes, que l'intertextualité y joue le rôle d'une «machine de guerre permettant la

¹⁵³ On consultera avec profit la révision de cette typologie que donne André Lamontagne, *op. cit.*, p. 27-29 et 39-50.

désorganisation de l'ordre du récit et la mise en pièces du réalisme (ce qui est tout un)» (p. 269). Les isotopies — qui «se dessinent comme pour suppléer à la déficience de la structure narrative et offrir une unité contre la multiplicité des écritures» (p. 269) — maintiennent ainsi la cohésion du texte centreur, lui donnent la possibilité de «garder le leadership du sens» (p. 262).

L'approche stylistique que propose Laurent Jenny s'avère particulièrement éclairante en ce qui concerne le traitement transgressif de la teneur des œuvres préexistantes — traitement qui renvoie à l'axe du contenu du plan intertextuel de l'œuvre littéraire. Toutefois, il n'en va pas de même pour son traitement formel qui concerne, lui, ses filiations structurelles : appartenance à un genre littéraire, dérivations structurelles, transpositions formelles, etc. En fait, et bien qu'il n'ait fait lui-même que mentionner cette dimension structurelle des œuvres intertextuelles, le poéticien a pleinement conscience de son importance : «on ne saisit le sens et la structure d'une œuvre littéraire que dans son rapport à des archétypes, eux-mêmes abstraits de longues séries de textes dont ils sont en quelque sorte l'invariant» (p. 257). En ce sens, nous allons maintenant nous tourner vers une analyse proprement structurelle de l'intertextualité.

Dans son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette pose d'emblée que la littérarité d'un texte ne dépend pas de ses qualités singulières, mais de son appartenance aux catégories transcendantes de la littérature : «types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.» À partir de là, il décrit la «transtextualité» comme «tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes¹⁵⁴» et répertorie cinq types de relations transtextuelles. La

¹⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7. La pagination

«métatextualité» décrit le statut du texte qui en commente un autre; la «paratextualité», le rapport que le texte entretient avec son entour (titre, sous-titres, préface, avertissement, notes infrapaginales...); l'«architextualité», l'appartenance d'un texte à un genre plutôt qu'à un autre, ainsi que l'horizon d'attente du lecteur; l'«hypertextualité», la relation de dérivation évidente qu'entretient un nouveau texte (l'«hypertexte») avec un texte antérieur (l'«hypotexte») et, enfin, l'«intertextualité», à savoir la «présence effective d'un texte dans un autre» (p. 8). L'intertextualité se voit donc réduite à la citation, au plagiat et à l'allusion¹⁵⁵ :

[L'intertextualité, sous] la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...] qui est un emprunt non déclaré mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] ¹⁵⁶ (p. 8).

Devant le relatif insuccès qu'a obtenu la taxinomie de Gérard Genette auprès des chercheurs, nous maintiendrons toutefois l'usage du terme «intertextualité» dans le sens, entendu par Laurent Jenny, de la présence *sous-jacente* d'un texte dans un autre. Cependant, nous adopterons la typologie des relations intertextuelles que propose Nathalie Piégay-Gros lorsqu'elle adopte les définitions qu'attribue Gérard

des citations de cet ouvrage apparaîtra entre parenthèses à leur suite.

¹⁵⁵ Rappelons qu'Antoine Compagnon a examiné le procédé de la citation, Julia Kristeva, celui du plagiat, et Michaël Riffaterre, celui de l'allusion. Notons que Gérard Genette privilégie la méthode descriptivo-pragmatique plutôt que la démarche herméneutique, avec laquelle il est définitivement «brouillé».

¹⁵⁶ Les relations transtextuelles ne forment pas des «classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques» (p. 16). Nombre d'hypertextes contiennent, à tout le moins en germe, une critique de leurs hypotextes (métatextualité) et incluent des citations ou allusions à d'autres œuvres (intertextualité). Nous reviendrons sur cette porosité des catégories transtextuelles dans la mesure où Monique Wittig décloisonne les genres et investit leurs frontières.

Genette à l'«intertextualité» et à l'«hypertextualité» : «[N]ous distinguerons deux types de relations intertextuelles : celles fondées sur une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] et celles fondées sur une relation de dérivation¹⁵⁷.» Nous nous référerons donc à l'«hypertextualité» en tant que type d'intertextualité.

Alors que Laurent Jenny examine le cas de la transformation d'un fragment de texte, Gérard Genette, lui, étudie le cas de la dérivation d'un texte en un autre. C'est en effet à ce rapport de succession textuelle qu'il consacre son ouvrage, comme l'évoque son titre «Palimpsestes» (des étymons grecs *psân*, «gratter», et *palin*, «de nouveau»), qui désigne un «manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir en écrire une autre¹⁵⁸». L'un des modes de dérivation hypertextuelle que repère le structuraliste est la dérivation d'une œuvre antérieure par la *transformation* de sa lettre. Ce type de dérivation obéit à l'un ou l'autre des régimes suivants : ludique, satirique ou sérieux, qui correspondent respectivement à la parodie, au travestissement et à la transposition (transformation sérieuse). Comme Monique Wittig ne pratique que la dérivation des textes par transformation parodique et sérieuse, nous allons nous en tenir à la description de ces seuls modes.

La parodie, décrite par Gérard Genette comme «une modification ponctuelle, voire minimale, ou réductible à un principe mécanique [recontextualisation, lipogramme oulipien, translation lexicale...]» (p. 291), se révèle la pratique la plus transparente vis-à-vis du texte source. En effet, elle reprend littéralement un texte bien connu qu'elle adapte, par exemple, à un nouveau contexte. C'est ainsi, pour ne pas laisser inutilement le lecteur qui aura vite saisi le procédé, que les auteurs circonscrivent son usage à de courts extraits. Ce détournement de la lettre d'un texte

¹⁵⁷ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁸ *Petit Robert*, Paris, 1994, p. 1571.

singulier doit permettre l'émergence d'un écart de sens plaisant. Ainsi, dans le *Chapelain décoiffé*, Boileau et Racine se sont amusés à réécrire, avec d'autres écrivains, les quatre premières scènes du *Cid* de Corneille, de manière à faire d'un conflit d'honneur une vulgaire querelle d'argent. Ce passage d'un sujet noble à un sujet trivial ne peut manquer de provoquer l'amusement des lecteurs. Monique Wittig recourt à ce procédé lorsqu'elle veut «désintroniser» une formule con/sacrée, comme «Le Corps du Christ» qui devient «Le Corps lesbien» (titre du troisième roman de l'auteur) ou «Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage», qui devient «Heureuse si comme Ulyssea j/e pouvais revenir d'un long voyage» (*CL*, p. 16).

Quant à la transposition, elle apparaît aux yeux du théoricien comme la forme hypertextuelle la plus influente, du fait de son importance historique et «[de] l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent» (p. 291); du fait, autrement dit, des innovations qu'elle facilite sur le plan de la composition *et* des nuances qu'elle permet sur celui de l'expression¹⁵⁹... innovations et nuances qui s'expliquent par «l'amplitude et la diversité des procédés qui [y] concourent» (p. 291). Ces procédés, Gérard Genette les range en deux catégories selon qu'ils interviennent principalement au niveau de la forme ou du thème de l'hypotexte. Il va sans dire que les premiers demeurent subordonnés aux deuxièmes puisque «toute transposition se reconnaît au degré de modification du contenu, qu'il soit très élevé ou nul¹⁶⁰».

Parmi ces procédés, nous en retiendrons deux pour leur pertinence dans notre corpus. Le premier est celui de la «transtylisation», ou du passage d'un style à un autre, qui devient plutôt une restylisation, un mélange d'anciens styles dans l'œuvre

¹⁵⁹ «Thomas Mann, écrit G. Genette, constamment oscille entre l'ironie et l'humour : nouvelle nuance, nouveau brouillage, c'est le fait des grandes œuvres» (p. 46).

¹⁶⁰ André Lamontagne, *op. cit.*, p. 88.

de Monique Wittig. Le deuxième, la «transexuation», exige plus d'explications. Il concerne le changement du sexe d'un personnage de manière à opérer une transposition diégétique, à savoir la recontextualisation de l'univers où advient l'histoire. «Les transexuations les plus intéressantes sont, écrit Gérard Genette, celles où le changement de sexe suffit à renverser, parfois en la ridiculisant, toute la thématique de l'hypotexte» (p. 424). Entre autres exemples, il s'attarde sur celui de la féminisation de Crusoé dans *Suzanne et le Pacifique* (1921) de Jean Giraudoux qui suggère, selon lui, «que l'obsession civilisatrice est une maladie propre au sexe masculin, et que, au moins parmi les Européens pervers, seule une femme peut éviter cette tentation, ou la surmonter très vite» (p. 429). Dans le cas de l'œuvre de Monique Wittig, toutefois, il s'agit — et c'est là la grande révolution que tente d'opérer son œuvre — de sortir du binarisme naturalisé des catégories Femme/Homme, féminité/masculinité, pour affronter la complexité fondamentale des êtres humains. En ce sens, on peut dire qu'elle ne transexualise pas les personnages des textes antérieurs, mais qu'elle les décatégorise.

3.0 La transgression intertextuelle et dialogique

Ce parcours des diverses théories littéraires nous a permis d'identifier deux dimensions potentiellement subversives dans les œuvres littéraires : la dimension discursive, qui situe l'œuvre dans son contexte historique, social, politique, etc., et la dimension intertextuelle, qui la relie aux autres textes par le genre auquel elle se rattache, par sa structure, ses thèmes, etc. On mesurera donc la subversion discursive d'une œuvre en fonction de son rapport plus ou moins conflictuel avec les discours ambiants, et la subversion textuelle — au second degré par rapport à la subversion

discursive —, en fonction de l'étendue de la rupture qu'elle opère avec les conventions littéraires établies. Il va sans dire que dans chacun de ces cas, la subversion peut être présente au niveau du contenu (axe horizontal) ou de la forme (axe vertical).

Ainsi, lorsque, sur le plan interdiscursif, la transgression repérée se situe au niveau du seul propos, comme cela se produit dans nombre de romans libertins ou engagés, nous sommes en présence d'une œuvre **explicitement** subversive. Si, au contraire, la transgression apparaît surtout au niveau de la structure, pensons aux fables de La Fontaine, nous sommes en face d'une œuvre **implicitement** subversive. Parallèlement, sur le plan intertextuel, une œuvre sera classée comme **explicitement** subversive s'il y a transgression du thème de l'intertexte comme c'est le cas du poème de Baudelaire *L'Homme et la mer* dans le *Chant I*, 9 de Lautréamont. À l'inverse, elle appartiendra à la catégorie des textes **implicitement** subversifs, si le traitement formel de l'intertexte mine l'œuvre source; c'est ce qui se produit, par exemple, dans *Fictions*, lorsque Borgès évoque la réécriture du *Don Quichotte* de Cervantès par Pierre Méneard.

En outre, rien n'empêche un auteur de combiner les dimensions discursive et textuelle ou même de les superposer de manière à obtenir une œuvre subversive sur ces deux plans. Ce pourrait être le cas de *La Divine Comédie*, qui s'inspire à la fois d'un célèbre épisode de *L'Odyssée* d'Homère (la descente aux enfers ou *nékyla*) et de la situation d'exilé politique de Dante, ainsi que de la suite du *Don Quichotte* de Cervantès qui, sans cesser de parodier les romans de chevalerie, se transforme en une

charge contre les palabres des érudits et des critiques «autour de la négation de la beauté idéale, de la beauté concrète¹⁶¹».

C'est, on l'aura compris, l'hypothèse que nous avançons en regard de l'œuvre de Monique Wittig. Pour la vérifier, nous retiendrons plus particulièrement, dans chacune des deux analyses qui suivent, certains des outils méthodologiques que nous venons de présenter. En ce qui concerne la transgression des formes et de la teneur des discours ambiants qu'opère l'auteur, nous utiliserons la typologie des types de discours (autoritaire et persuasive) développée par Mikhaïl Bakhtine, les procédés de ré/citation et de dé/citation de Richard Terdiman, ainsi que la classification de la narration oppositionnelle de Ross Chambers. En ce qui concerne la transgression des structures et des thèmes des textes canoniques, nous nous servirons du procédé d'hybridisation de Mikhaïl Bakhtine et de celui de transexuation de Gérard Genette, ainsi que du montage isotopique de Laurent Jenny. Il nous arrivera, en outre, d'emprunter sur une base plus ponctuelle d'autres éléments d'analyse à ces théoriciens et à leurs pairs. Mais commençons par ce qui définit le texte comme texte, à savoir l'intertextualité.

¹⁶¹ «Don Quichotte», *Le Nouveau dictionnaire des œuvres*, op. cit., p. 2020.

Chapitre II

La subversion intertextuelle

Hors de l'intertextualité, l'œuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue¹⁶².

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 conventionnelles¹⁶³.

Dans l'ensemble de ses œuvres, Monique Wittig convoque une quantité phénoménale de textes qui appartiennent à un vaste répertoire de genres littéraires, depuis le mythe jusqu'au scénario, en passant par la chanson, le poème, le conte, l'entrée de dictionnaire et la réflexion philosophique. Toutefois, l'auteur ne se contente pas, suivant la définition qu'a donnée Julia Kristeva de l'intertextualité, d'absorber et de transformer des fragments de textes afin de se conformer au style du roman tel que le décrit Mikhaïl Bakhtine : «le style du roman, c'est un assemblage de styles¹⁶⁴». Au contraire, elle combine astucieusement ces «redites comptées», pour reprendre la formule de Stéphane Mallarmé, de manière à miner ce genre littéraire, à le transformer en un nouveau cheval de Troie. Or, dans la mesure où la «forme

¹⁶² Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *op.cit.*, p. 257.

¹⁶³ Monique Wittig, «Le Cheval de Troie», *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993, p. 88.

artistique, c'est la forme d'un contenu¹⁶⁵», Monique Wittig s'attaque également à l'«architectonique» du roman, c'est-à-dire à «l'unification et l'organisation [de ses] valeurs cognitives et éthiques¹⁶⁶». Autrement dit, elle prend aussi d'assaut le système conceptuel qui sous-tend ce genre littéraire.

La création de nouvelles formes littéraires à partir de l'agencement «explosif» d'intertextes constitue donc la pierre angulaire du projet littéraire de l'auteur. Nous appellerons «hybridation» cette stratégie centrale qui consiste à réunir, dans l'espace de l'œuvre, au moins deux textes appartenant à des genres littéraires distincts. En un sens, cette stratégie transpose sur le plan textuel le procédé dialogique de l'«hybridisation» qu'a élaboré Mikhaïl Bakhtine et qu'il définit comme «le mélange de deux *langages sociaux* à l'intérieur d'un seul *énoncé*, [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux¹⁶⁷» (je souligne). Monique Wittig dédouble, cependant, cette stratégie en lui donnant deux formes différentes. Elle procède à une hybridation «radicale» — au sens étymologique du terme — lorsqu'elle entrecroise systématiquement, dans l'ensemble de son œuvre, des catégories narratives, des éléments génériques ou stylistiques appartenant aux deux grandes traditions fondatrices de la littérature occidentale, à savoir l'épopée et le poème lyrique. De plus, elle procède à une hybridation «structurale» lorsqu'elle élabore, à l'intérieur de chacun de ses «romans», de véritables montages intertextuels qui contribuent à restructurer le genre auquel il appartient (le roman d'aventures, par exemple). Notre

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 176.

parcours de cette grande stratégie de l'hybridation se déroulera en deux temps, suivant ces deux niveaux d'intervention.

1.0 L'hybridation radicale : la transgression de l'architexte romanesque

Monique Wittig entrecroise systématiquement, dans l'ensemble de son œuvre, les grandes formes originelles de la littérature occidentale que sont l'épopée et le poème lyrique. Du côté des textes épiques, elle convoque notamment *Le Mahâbhârata* (*La Grande Guerre des Bharatas*), *Les Métamorphoses* d'Ovide, les épopées de Virgile, *La Divine Comédie* de Dante, *La Chanson de Guillaume* et le *Lancelot* de Chrétien de Troyes. Mais ses sources les plus constantes demeurent *L'Illiade* et *L'Odyssée* d'Homère, c'est-à-dire le récit de la fin de la guerre de Troie et du long voyage de retour d'Ulysse à l'issue de cette guerre. Ces épopées homériques — les premiers monuments de la littérature grecque, et donc occidentale — sont à l'origine de notre conception du genre épique en tant que récit «d'actions et de thèmes héroïques¹⁶⁸», caractérisé le plus souvent par des références à la mythologie et à l'histoire, et par l'usage de figures de style consacrées qui, comme l'hyperbole, grossissent l'information, magnifient et intensifient la représentation, afin de «célèbre[r] et justifie[r] la communauté, la hiérarchie, le charisme des chefs¹⁶⁹». En outre, il «apparaît que l'épopée chante souvent la quête d'une épouse et les différentes épreuves qui lui sont afférentes¹⁷⁰». Monique Wittig assimile et subvertit plus particulièrement la forme épique dans deux de ses œuvres. Elle le fait d'abord dans *Les Guérillères*, publié en 1969, où elle s'attache à décrire plaisamment la lutte que

¹⁶⁸ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 74.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁰ Nicole Revel, «Épopée», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 248.

mènent les «elles» contre les «ils», à savoir l'ensemble des êtres habituellement désignés comme des «femmes» contre l'ensemble des êtres habituellement désignés comme des «hommes». Elle le fait ensuite dans *Virgile, non*, paru en 1985, où elle raconte avec ironie la traversée dantesque, par deux lesbiennes contemporaines, de l'enfer que représente la vie d'êtres condamnés à l'exploitation économique, biologique et sexuelle.

Du côté des textes lyriques, Monique Wittig interpelle dans son œuvre, entre autres exemples, *Le Cantique des Cantiques* et des vers du poète latin Tibulle, de poètes courtois comme Guillaume d'Aquitaine ou Arnaud Daniel, de poètes de l'école lyonnaise comme Louise Labé et Maurice Scève, ainsi que d'autres auteurs comme François de Malherbe, John Donne, Edgar Allan Poe ou Charles Baudelaire. Mais de même qu'elle revient sans cesse aux épopées homériques, de même elle revient à Sappho, également appelée l'«Homère féminin¹⁷¹» par les grammairiens de l'Antiquité parce qu'elle fonda la poésie lyrique (personnelle). De fait, les vers de Sappho rendent compte, sur un ton intimiste et dans une forme monodique brève, de thèmes universels complexes comme l'amour¹⁷² et la mort, ainsi que de sensations comme la beauté sous ses diverses formes ou la fuite du temps. Sappho est de plus la première à opérer «la mise en relation constante de la vie affective et du spectacle de la nature¹⁷³» et à traiter du désir, notamment entre amantes, avec une intensité d'expression rebelle aux lois et à l'esthétique de son temps. Monique Wittig utilise et

¹⁷¹ Édith Mora, *op. cit.*, p. 8. Notons que des neuf livres qui formaient l'œuvre de Sappho, il ne reste qu'à peine six cent cinquante vers. Les autres ont disparu, détruits notamment lors d'autodafés à partir de l'ère chrétienne.

¹⁷² «Homère était naïf, pudique et conventionnel dans l'expression [de l'amour], Archiloque brutal et sincère, Mimnerme tendre et superficiel. Sappho est lucide et [...] aussi courageuse devant les complexités de l'amour qu'Achille devant la pesée du destin et Ulysse devant les dangers du monde.» Léon Thoorens, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷³ *Loc. cit.*

transgresse la forme lyrique dans son premier roman, à savoir *L'Opoponax* (1964), qui illustre, entre autres, la conquête textuelle qu'entreprend une adolescente nommée Catherine Legrand, d'une autre jeune fille appelée Valérie¹⁷⁴ Borge, ainsi que dans sa troisième œuvre, *Le Corps lesbien* (1973), qui relate d'implacables rencontres entre deux amantes, représentées par une instance narrative scindée, «J/e», c'est-à-dire non monolithique ou monologique (théologique), et un «Tu» qui ne peut plus être défini comme l'«Autre»¹⁷⁵.

Le choix de Monique Wittig d'intégrer en priorité à son œuvre les formes fondatrices du système de représentation littéraire occidental que sont les textes épiques et lyriques s'avère fort astucieux, puisqu'il lui permet de convoquer du même coup l'ensemble des genres littéraires. De la sorte, elle ne se contente pas d'intégrer deux formes littéraires au roman, d'opérer *leur* «libération de tout ce qui est conventionnel, nécrosé, ampoulé, amorphe, de tout ce qui freine leur propre évolution, et les transforme en stylisation des formes périmées¹⁷⁶», mais elle étend aussi cette «libération» à tous les genres littéraires, y compris le roman. Par ce procédé, elle contourne également la difficulté majeure que représente, pour qui veut bousculer en profondeur le genre romanesque, sa saisie. En effet, dans la mesure où cette forme littéraire est intrinsèquement polymorphe et a-canonique¹⁷⁷, et donc infiniment souple et fluide (elle est réceptive à tous les types de textes), seule son infiltration stratégique risque d'avoir un réel impact sur elle. C'est pour cette raison

¹⁷⁴ Le prénom «Valérie» apparaît sans accent dans le texte.

¹⁷⁵ En éliminant le «Je» univoque, Monique Wittig élimine également l'«Autre» du discours philosophique occidental. Simone de Beauvoir aborde ces notions dans *Le Deuxième Sexe*. La question des pronoms est traitée dans le chapitre suivant.

¹⁷⁶ C'est ce que Mikhaïl Bakhtine appelle la «romanisation», *op. cit.*, p. 472.

¹⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine écrit que «le roman ne possède pas le moindre canon! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises», *ibid.*, p. 472.

que Monique Wittig intervient au niveau des fondations mêmes du genre, de son architexte, à savoir ses personnages, ses styles et ses thèmes. Pour ce faire, elle emprunte des éléments aux formes épiques et lyriques qu'elle entremêle ingénieusement. Quelques exemples nous permettront de voir plus précisément l'entrelacement des textes homériques et saphiques.

Dans l'ensemble de son œuvre, Monique Wittig prête à ses protagonistes la liberté avec laquelle Sappho exprime ses sentiments et ses opinions¹⁷⁸. Rappelons que les vers de cette poète ont déchaîné de si violentes critiques, en particulier de la part des pères de l'Église, qu'elle en est venue, au fil des siècles, à représenter la résistance des femmes à leur asservissement et à leur abrutissement par les sociétés androcentrées. Comme Sappho, l'auteur représente des femmes athlétiques, savantes, cultivées, de tous les âges, mais dans des contextes plus épiques (souvent inspirés par les épopées d'Homère) que cette dernière.

Dans *Les Guérillères*, par exemple, Monique Wittig se réfère à la scène finale du Chant X de *L'Iliade*, où les héros Ulysse, «noble gloire des Achéens», et Diomède, «le Fort¹⁷⁹», vont se baigner dans la mer après avoir raflé des chevaux aux Troyens :

ils attachent les chevaux à la crèche, [...] après quoi, ils entrent dans la mer; ils y lavent la sueur abondante qui couvre leurs jambes, leur dos et leurs cuisses : puis, quand le flot de mer a lavé sur leur corps la sueur abondante [...], ils offrent à Athéné des libations de doux vin¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Sappho «est une révoltée : elle dit non! Non aux hommes qui refusent aux femmes le droit d'aimer, non au tyran démocrate qui vient détruire la société aristocratique dont elle est une haute figure (et il l'exile!), non encore, parfois, aux dieux [...], enfin [elle] est la première à avoir ouvert la lignée, souvent tragique, des accusés, dans les procès que la morale fit au génie», Édith Mora, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁹ Épithète formulaire utilisée par Homère dans *L'Iliade* (Paris, Gallimard, 1975).

¹⁸⁰ Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, p. 221.

Toutefois, elle substitue aux deux personnages homériques des «petites filles» anonymes : «Les petites filles ont posé leurs fusils. Elles avancent dans la mer et s'y plongent, la sueur coulant le long de leur cou, sous leurs aisselles, dans leur dos» (G, p. 150). De la sorte, elle décape le vernis de sentimentalisme attaché à ces dernières dans la culture occidentale et elle dégonfle l'aura de virilité associée à la notion même de héros. Sur le plan stylistique, elle tourne en dérision la surenchère épique.

En outre, dans le même passage, Monique Wittig remplace les libations offertes à Athéna, protectrice des Achéens, par une récitation de vers de Sappho, «la poétesse des Troyens¹⁸¹», où cette dernière remet en question justement la domination de l'esthétique épique telle qu'elle s'était imposée depuis Homère : «est-ce vraiment la plus belle chose sur la terre sombre un groupe de cavaliers dont les chevaux vont au trot ou bien une troupe de fantassins martelant la terre [...]» (G, p. 150)¹⁸². Monique Wittig s'amuse d'ailleurs à prendre le contre-pied de cette esthétique en s'inspirant des Amazones — ces «guerrières égales de l'homme¹⁸³» dit seulement d'elles l'auteur de *L'Iliade* — pour dépeindre ses guérillères : «Elles sont sur leurs chevaux bondissants, sans cesse cabrés. Elles se portent sans ordre à la rencontre de l'armée ennemie» (G, p. 147). Elle montre aussi ici que n'importe qui peut guerroyer, peu importe l'âge ou le sexe.

Voyons un exemple plus complexe d'entrecroisement des textes sapphique et homérique, cette fois-ci dans *Le Corps lesbien*. Monique Wittig y reprend le Chant X

¹⁸¹ Édith Mora, *op. cit.*, p. 44. Analysant *L'Iliade*, Léon Thoorens écrit : «Troie avait-elle atteint un état de civilisation plus avancé ? L'histoire en discute. L'important, ici, c'est qu'Homère le pense [...]», *op. cit.*, p. 195.

¹⁸² Cette esthétique s'imposera encore pendant des siècles, en Occident, sous l'influence, entre autres, de la *Poétique* d'Aristote.

¹⁸³ Homère, *op. cit.*, p. 140. Il écrit aussi «les mâles Amazones», *ibid.*, p. 84.

de *L'Odyssée*, où Homère décrit en ces termes le retour manqué d'Ulysse, après neuf jours de navigation sous les auspices du roi Éole :

Le dixième [jour], se découvraient déjà les champs paternels [...]. Alors le doux sommeil me saisit, dans ma fatigue; car je tenais toujours la bouline [...], afin d'arriver plus vite à la terre de mes pères. [...] Mes compagnons parlaient entre eux, prétendant que je portais chez moi de l'or et de l'argent, présents [du roi] Éole. [...] Ils ouvrirent l'outre [que ce dernier m'avait offerte] et tous les vents s'échappèrent [nous ramenant vers la haute mer]. Et moi je m'éveillai et délibérai en mon cœur sans reproche : me jetterais-je du vaisseau pour périr dans la mer, ou souffrirais-je en silence, demeurant encore parmi les vivants¹⁸⁴?

De plus, elle se réfère aussi à des vers de Sappho qui évoquent des moments de bonheur collectif et privé, dont voici des exemples :

Les sons de la flûte douce et de la cithare s'élevaient mêlés/ au cliquetis des crotales; mélodieusement des jeunes filles chantaient [...]/ [...] c'était la fête car on avait rempli des cratères et des coupes, sur de belles dalles de pierre; la myrrhe, la cannelle et l'encens mêlés s'exhalaient,

et toute cette myrrhe versée/ ce brenthium dont pour moi tu imprégnais/ ta chair et ce parfum de reine¹⁸⁵.

Ces vers vont lui permettre de remplacer le climat de méfiance qui règne à bord du bateau d'Ulysse — méfiance qui marque l'écart qui existe entre de simples guerriers et le héros homérique — par une ambiance de liesse et de solidarité à bord du bateau d'«Ulyssea». En effet, la distinction de «nature» («en mon cœur sans reproche»), qui fait du héros un être supérieur, fait place à de simples distinctions comportementales dans l'expression d'une joie partagée : certains membres de l'équipage jouent de la

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸⁵ Sappho traduite par É. Mora, *op. cit.*, p. 400 et 364. Toutes les citations de Sappho seront tirées de cette traduction.

musique, d'autres se délassent ou évoquent des souvenirs. En outre, cette référence aux vers de Sappho autorise la représentation d'un Ulysse lesbianisé (Ulyssea) plus préoccupé de retrouver son amante que «la terre de [s]es pères» :

Les abords de l'île m/e sont signalés [...]. À l'annonce de la terre toutes sont debout et se préparent. [...] Les bassines à parfum sont sorties sur le pont. C'est le santal c'est l'ambre c'est le benjoin c'est le musc c'est l'opoponax. Elles les mélangent à des huiles avant de les répandre sur les peaux [...]. Tous les instruments de musique sont disposés sur le pont. M/oi à l'écart j//essaie de faire revivre [...] ton visage (CL, p. 16)¹⁸⁶.

Ainsi, dans le texte de Monique Wittig, ce n'est pas la cupidité des compagnes qui compromet les retrouvailles, mais la disparition de l'aimée conjugulée à l'absence de port où aborder. D'où le désir de mourir de la narratrice :

[J]/e suis [...] sur la terre la plus inhospitalière qui soit celle qui ne te porte pas [...]. J/e peux arracher de m/on front le bandeau violet qui signale m/a liberté si chèrement acquise comme pour vous toutes m/es très chères j/e vous demande si vous m//aimez de m/e laisser mourir une nuit très loin dans la mer» (CL, p. 16),

désir que Sappho a elle aussi éprouvé et exprimé : «Atthis... je ne la verrai donc plus?! Mourir... voilà ce que je veux», «Un désir me tient de mourir»¹⁸⁷.

En associant le récit du retour manqué d'Ulysse dans son pays aux vers de Sappho, qui connut la déportation pendant le règne d'un tyran achéen à Mytilène, Monique Wittig reconfigure l'espace de l'exil du héros épique. Car en tant que lesbienne (au sens moderne du terme), sa narratrice est moins l'exilée d'un lieu

¹⁸⁶ Sappho évoque également le visage de son amante : «il me semble miroir/ du soleil ou de la lune/ ton beau visage/ quand tu es là près de moi», *ibid.*, p. 358.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 364 et 380. Sappho interpelle elle aussi ses choristes (Sappho était maîtresse de chœurs de jeunes filles) et ses compagnes dans ses vers : «pour vous mes belles», «vous vous appellerez [...] tout ce que [...] nous avons fait», «allons, mes amies, cessons de chanter», *ibid.*, p. 390 et 398.

géographique — il n'y a plus, comme au temps de Sappho, un «Lesbos» où retourner — que d'un espace conceptuel hostile. En ce sens, Monique Wittig met en relief le combat d'un être condamné à vivre dans un monde qui nie son existence, où il est banni de la représentation — sauf pour être ridiculisé ou perversi¹⁸⁸. Il faut se rappeler que le déclin de la civilisation pré-hellénique (dont Lesbos est l'un des derniers bastions à l'époque de Sappho¹⁸⁹) signe le moment de ce que les historiens ont appelé «la grande défaite historique» des femmes : «La femme vit en état de sujétion, devient une éternelle mineure reléguée au gynécée¹⁹⁰». C'est le moment où l'établissement du mariage monogamique fait d'elle «un instrument de procréation, [ou] un objet d'agrément¹⁹¹», bref, un être qui n'est plus libre d'agir au gré de son désir, comme a pu le tenter la belle Hélène, mais doit rester sagement, comme Pénélope, à la «place» que lui assigne désormais la logique essentialiste, à savoir la «féminité»¹⁹² (pacifisme-passivité, altruisme-abnégation, douceur-vulnérabilité, etc.). Le suicide, dans ces conditions, devient une forme de résistance, comme le confirmera explicitement le théâtre d'Euripide après Sappho¹⁹³.

¹⁸⁸ «From Martial to Brantôme the lesbian character is, within the context of the male anecdote, grotesque, an exaggeratedly comic version of the Sappho model reduced to her sexual preference», Elaine Marks, «Lesbian intertextuality», *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts/Critical Texts* (dir. G. Stambolian et E. Marks), Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, p. 360.

¹⁸⁹ «Dans la démocratie Athènes, les droits des femmes étaient rigoureusement limités [...]. Elles n'avaient absolument pas de droits politiques, elles ne pouvaient pas participer à la marche de la cité [...]», *Dictionnaire de l'Antiquité, op. cit.*, p. 410.

¹⁹⁰ Léon Thoorens, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹¹ André Bonnard, *op. cit.*, p. 199.

¹⁹² Cette logique se rapporte «à une nature féminine, virtuellement déterminée dans sa différence spécifique, et qu'un sujet aurait pour charge d'actualiser dans l'après-coup de cette détermination.», Michel Kail, «La conscience est liberté. Une réflexion sur les apports de la philosophie féministe», *Le Devoir*, 26-27 juin 1999, p. D 4.

¹⁹³ Le travestissement des femmes participera aussi de cette résistance. Jeanne d'Arc affirme par exemple à son procès qu'elle aimerait mieux mourir que de laisser l'habit d'homme. Michaud et Poujalat, *Mémoires pour servir à l'histoire de France depuis le XIII^e s. jusqu'à la fin du XVIII^e s.* Paris, 1837, L. III, p. 167.

Un dernier exemple d'entrelacement de passages homériques et saphiques nous permettra de mieux saisir comment l'hybridation des textes épiques et lyriques s'articule à l'échelle d'une œuvre au complet, et non plus seulement au niveau de séquences isolées. Dans *Virgile, non*, Monique Wittig met en scène une odyssée à la manière d'Homère, c'est-à-dire avec descente aux Enfers, épreuves variées et présence de monstres, mais elle le fait sans adhérer à son univers symbolique — la représentation d'essences distinctes (dieux/hommes, héros/simples guerriers, hommes/femmes), d'un déterminisme transcendantal (les personnages accomplissent leur destin), de personnages allégoriques (Achille incarne le courage et Ulysse l'imagination). À la place, elle adopte l'approche matérialiste de Sappho, son «art de choses et d'événements [où] la part de l'âme est quasi nulle¹⁹⁴».

Plus spécifiquement, nous assistons dans ce roman à l'ironique descente de deux lesbiennes dans l'enfer sur terre auquel correspond la féminité en termes de pauvreté, de servitude domestique et sexuelle, etc., ainsi qu'à leurs nombreux efforts pour tenter de libérer les «âmes damnées», c'est-à-dire les femmes, qui y vivent. Pour raconter cette nouvelle épopée qui retient «les valeurs de l'agression et de l'affirmation de soi¹⁹⁵» du genre épique, l'une des lesbiennes, qui est aussi la narratrice de l'œuvre, à savoir «Wittig», place son récit sous l'égide de «Sappho», «un des rares noms dont on n'ait pas à rougir» (VN, p. 16). Elle le fait formellement en recourant, comme la poète de l'Antiquité, à des objets comme agents intercesseurs «chargés de transmettre ses sensations, ses sentiments, ses idées¹⁹⁶», ainsi qu'à un lexique concret qui confère une dimension sur/réaliste à son récit. La scène finale du

¹⁹⁴ André Bonnard, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹⁵ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 96.

¹⁹⁶ Édith Mora, *op. cit.*, p. 294.

roman illustre particulièrement bien l'hybridation globale des textes homériques et saphiques en ce qu'elle décrit un repas en plein air comme on en trouve dans *L'Iliade* et *L'Odyssée*, mais où l'atmosphère est à la fête et où les personnages sont des lesbiennes comme les amantes qu'évoque Sappho. Notons que ces dernières sont plaisamment désignées par le mot «anges», terme qui échappe aux concepts de féminité et de masculinité. On remarquera, en outre, dans l'énumération des ustensiles, l'ambiguïté dont joue Monique Wittig à propos d'objets utilitaires susceptibles de devenir des armes ou d'en être, comme le signale le double sens du mot «fusils» désignant tout autant un instrument pour aiguiser les couteaux qu'une arme à feu. L'auteur court-circuite ainsi la connotation féminine associée à la préparation d'un repas. Ce passage nous permet d'évaluer la portée de son détournement du système conceptuel binaire tel qu'il s'articule dans l'économie symbolique occidentale¹⁹⁷.

Au milieu de l'esplanade il y a une cuisine de plein air autour de laquelle vont et viennent des anges portant les divers ustensiles, les casseroles, les seaux, les chaudrons, les bassines, les cuves, les poêles, les plats, [...], les fusils, les broches, les lardoires, les haches, les crocs, les marteaux. [...] Des anges musiciens groupés sous des madrones et des pins maritimes jouent de la clarinette, du piano, du saxophone et de la batterie. [...] Les aliments sont à cuire [...] Il y a les fours, les fourneaux, les broches, les grils. [...] Certains anges ont les manches retroussées. Leur figure est cramoisie du reflet sur leurs peaux noires et dorées des braises ardentes et des flammes [...] (VN, p. 136-137-138).

¹⁹⁷ «The Symbolic order may be defined as the relation of correspondence among the three exchange systems (wife exchange, word exchange and commodity exchange)», *The Problem of Gender and Subjectivity Posed by the New Subject Pronoun "je" in the Writing of Monique Wittig*, thèse doctorale de Namascar Shaktini, Université de Californie, mars 1981.

Après avoir fourni une vue d'ensemble de la forme «radicale» de l'hybridation subversive que pratique Monique Wittig, nous pouvons maintenant nous pencher sur trois de ses principaux procédés, soit la décatégorisation, la restylisation et le métissage thématique qui conduisent à une ouverture radicale des perspectives sur le monde et la littérature.

1.1 *La décatégorisation*

Le premier de ces procédés se distingue de celui que Gérard Genette a appelé «transexuation¹⁹⁸» en ce qu'il consiste non pas à substituer à un personnage appartenant à un sexe un personnage de l'autre sexe (comme le remplacement de Robinson Crusoé par Suzanne, dans le roman de Jean Giraudoux *Suzanne et le Pacifique*¹⁹⁹, par exemple), mais à remplacer un personnage sociosexué²⁰⁰ par un personnage qui échappe à cette catégorisation. Autrement dit, ce procédé abolit la pertinence d'une classification des individus en fonction de leur sexe biologique, ainsi que le système conceptuel qui érige des variantes anatomiques — comme le sexe ou la couleur de la peau — en marqueurs d'essences distinctes entre les êtres. C'est pourquoi, nous le baptiserons «décatégorisation».

Ainsi, dans *Le Corps lesbien*, l'apparente féminisation des héros fictifs et historiques s'avère plutôt une neutralisation des pôles de la sociosexuation. De fait,

¹⁹⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 424.

¹⁹⁹ Gérard Genette conclut : «La leçon de ce Robinson femelle, ce n'est pas tellement, comme le disait Baudelaire, que «la femme est naturelle», mais plutôt — Suzanne n'est guère que le développement et l'illustration de ce paradoxe typique — que la nature est femme, et comme elle, spontanément portée au luxe, et à l'artifice», *op. cit.*, p. 430. Dans un cas comme dans l'autre, une différence «de nature» est clairement reconduite entre les femmes et les hommes.

²⁰⁰ Je me réfère à la notion de «sexe social» élaborée par Nicole-Claude Mathieu : «J'entends pas *sexe social* à la fois la définition idéologique qui est donnée du sexe [...] (ce que peut recouvrir le terme «genre») et les aspects matériels de l'organisation sociale qui utilisent (et aussi transforment) la bipartition anatomique et physiologique», *L'anatomie politique. Catégorisation et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991, p. 266.

de même que la figure du Christ qui devient «Christa» n'est pas, du fait de son dévouement, un modèle représentatif de la masculinité; de même, celle de Médée, dont le nom est ajouté à celui d'Archimède («Archimedeia») et de Ganymède («Ganymedeia»), n'est pas non plus, par sa violence (elle tue ses propres enfants), un modèle représentatif de la féminité. En outre, comme l'écrit Namascar Shaktini : «En insérant un nom féminin dans les noms masculins, Wittig mélange les signes, bouleverse le principe dichotomisant des sexes. Et [...] se situe [...] en dehors du système qui fait du féminin et du masculin deux pôles opposés²⁰¹.» Plus généralement, Monique Wittig recourt, pour parler de ses protagonistes, au pronom neutre «on», à des périphrases — «la coalition des O» (pour désigner les individus qui refusent la féminité qui leur est socialement imposée) ou les «âmes damnées» (pour désigner les individus aux prises avec cette féminité), «les ennemis de l'amour» (pour désigner les individus qui fréquentent les maisons closes) — ou, encore, à des néologismes comme les mots «Guérillères», «Odonates» ou «Oolithes»²⁰².

À cet égard, l'examen de la liste des 507 prénoms historiques et fictifs qui ponctuent *Les Guérillères* à intervalles réguliers est fort instructif. Bien que cette liste paraisse, à première vue, constituée de seuls prénoms de «battantes» — «Kali», «Calliope», «Zénobie», «Sigrid» (Walkyrie), «Shéhérazade», «Vlasta», «Brunehaut», «Olympe» (de Gouge), «Simone» (de Beauvoir) —, une lecture plus attentive révèle que tel n'est pas le cas. Outre le tout premier prénom, à savoir «Osée», qui renvoie à

²⁰¹ Namascar Shaktini, «Le déplacement du sujet phallique : l'écriture lesbienne de Monique Wittig», *Vlasta*, n° 4, juin 1985, p. 74.

²⁰² Dans ces deux derniers cas, c'est l'emploi qui est innovateur. En effet, plutôt que de renvoyer au roi rebelle «Odonate» et au «calcaire formé de grains sphériques», les termes «Odonates» et «Oolithes» se réfèrent à des groupes de conjurées (*G*, p. 149).

un prophète biblique (amant d'une prostituée, c'est-à-dire d'une femme non liée par le mariage), mais qui possède aussi une signification éloquente en soi, on découvre d'autres prénoms masculins comme «Diomède» (héros cocu), «Porphyre» (philosophe hostile au christianisme) ou «Idoménée» (guerrier de «Crete», mot qui signifie en grec «déesse puissante²⁰³»). Mais si Monique Wittig joue sur le référent contextuel ou historique de ces prénoms, elle mise également sur leur étrangeté et sur la finale «féminine» de leur orthographe (le «e» muet) afin de trahir la transparence onomastique vis-à-vis de l'hétéro/sexuation des êtres en «hommes» (essentiellement définis comme les conquérants) et en «femmes» (essentiellement définies comme les conquises). Or, en accordant, parallèlement, une place importante aux prénoms neutres — «At[t]his» (amant de la déesse Cybèle et amante de Sappho), «Hippolyte» (une des reines des Amazones et le fils qu'elle eut de Thésée), «Camille» (guerrière vierge de *L'Énéide* et général romain libéral), «Phèdre», «Lucrèce», «Hannah» —, et équivoques — «Josephe» (nom de famille d'un grand historien juif), «Céline» (nom de famille d'un auteur français), «Albertine» et «Gilberte» (personnages ambigus de *La Recherche du temps perdu*) —, ainsi qu'en opérant la neutralisation d'une quantité importante d'autres prénoms et noms célèbres — «Èmère» (Homère), «Orphise» (Orphée), «Heget» (Hegel), «Bulle» (Tibulle), «Emon» (Hémon, ami d'Antigone) —, elle fait également intervenir une distanciation presque brechtienne entre les modalités nominatives des individus et la réalité politique, sociale, économique qui sous-tend ces modalités. En effet, l'élimination des frontières qui séparent les appellations contemporaines et anciennes, françaises et étrangères, etc., ainsi que la disparition du nom de famille associé au père, rompt avec la mimésis.

²⁰³ Robert Graves, *op. cit.*, p. 316.

La décatégorisation des personnages épiques et lyriques, historiques et fictifs, masculins et féminins rend possible le remplacement des figures conventionnelles par des figures inattendues, comme lorsque Monique Wittig substitue des petites filles à Ulysse et Diomède, ou un groupe de lesbiennes «apatrides» à l'équipage de guerriers exilés de *L'Odyssée*. Or, en traitant de la sorte des personnages marquants sur la scène littéraire, comme le guerrier/aventurier, le procédé d'hybridation radicale exerce ce que Laurent Jenny appelle «une fonction critique sur la forme²⁰⁴». En effet, il permet à Monique Wittig de se désaffilier d'un système représentationnel qui fait correspondre le sexe biologique des personnages, par exemple, à une nature profonde, ou qui construit, comme l'analyse Pascale Noizet, le sexe à partir de la notion du genre²⁰⁵.

Si dans l'ensemble de la littérature française, le personnage qui fait la conquête — au sens fort du terme — d'un autre personnage est le plus souvent masculin, ce n'est pas le cas dans l'œuvre de Monique Wittig où les principaux personnages, à savoir les lesbiennes, ne se situent plus en fonction des catégories sexuelles. De fait, dans son œuvre, les rôles ne sont pas simplement inversés (il ne s'agit pas de «femmes» qui font la cour à des «hommes»), mais subvertis, abolis (il s'agit simplement d'êtres humains qui se font la cour). De même, le personnage qui se bat et fait la guerre dans la littérature est systématiquement masculin si l'on fait exception de Guibourc (une «étrangère») entourée de ses dames dans *La Chanson de Guillaume* et des quelques récits épiques qui racontent la vie de Jeanne d'Arc (une «sorcière»). Mais là encore, les protagonistes de Monique Wittig se démarquent de

²⁰⁴ Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 279.

²⁰⁵ Pascale Noizet, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Kimé, 1996, p. 226-227.

leurs prédécesseurs, puisque indépendamment de leur sexe, de leur âge et du type de relation qu'ils entretiennent, ils se battent tous à un moment ou à un autre. En fait, non seulement faut-il se battre pour vivre, dans l'œuvre de l'auteur, mais il le faut aussi pour (s')aimer — en autant que ce soit à armes égales; sinon, il ne saurait être question d'amour, mais d'un rapport de soumission. En ce sens, le procédé de décatégorisation a pour effet de délivrer les personnages de leurs rôles socioculturels.

Ainsi, l'hybridation des textes épiques et lyriques qu'opère Monique Wittig n'entraîne pas une féminisation des figures de guerriers et une masculinisation des modèles d'amantes, mais bien un démantèlement de la polarisation sociosexuelle qui délimite les sphères d'activité des personnages et l'abolition de la classification même de ces derniers en «hommes» et en «femmes». Aussi, ces mots et leurs dérivés sémantiques (père, mère, féminin, masculin, etc.) disparaissent progressivement de l'ensemble de l'œuvre.

1.2 *La restylisation*

Outre le métissage des personnages épiques et lyriques, Monique Wittig entrecroise également les styles propres à chacun des genres fondateurs dans l'ensemble de son œuvre. Nous nommerons ce deuxième procédé «restylisation». Par ce terme, nous entendons moins le procédé que Gérard Genette appelle «transtylisation», et qui consiste à transposer ou corriger le style d'un texte (comme Mallarmé enrichissant, dans ses *Contes indiens*, la langue des *Contes et légendes de l'Inde ancienne* de Mary Summer), que celui qui fusionne au moins deux styles (par exemple, le style lyrique et le style épique) au sein d'une nouvelle œuvre afin de décroisonner non pas les différents types d'écriture en tant que tels, mais les genres littéraires auxquels ils renvoient. En ce sens, la restylisation combat les

cristallisations stylistiques qui enferment le traitement de certains thèmes dans des univers convenus ou stéréotypés.

Lorsque Monique Wittig évoque, dans *Le Corps lesbien* par exemple, la douleur et la colère du héros de *L'Iliade*, Achille, face au bûcher funéraire de son ami Patrocle — sentiments qui ont provoqué le retour déterminant du héros achéen sur le champ de bataille —, elle reste fidèle au ton homérique, mais remplace son propos en s'inspirant d'une image récurrente de Sappho qui dit l'intensité du sentiment amoureux. Il s'agit de sa fameuse métaphore de la brûlure d'amour dont voici l'exemple le plus célèbre : «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 plus²⁰⁶.»

En fait, cet Achille, qui a été «lesbianisé» : «Feu feu feu jusqu'au tendon d'Achillea [...] celle qui tant a aimé Patroclea» (p. 30), ne s'exprime plus sur le pur mode héroïque : «Je te salue, Patrocle, même du fond de l'Hadès!²⁰⁷», mais sur un mode hybride déroutant : «La boule de feu se propage entre les côtes [...], il se fait un soufflement de forge de haut en bas dans m/on corps avec des raucités débordant de la gorge sur m/es lèvres ouvertes, un brouillard pourpre passe devant m/on regard» (CL, p. 30).

En somme, Monique Wittig détourne l'hyperbole épique au profit de l'expression d'un «je» lyrique. Mais «Achillea» détaille et précise si bien chaque partie de son corps touchée par la «brûlure» du deuil que ce corps perd sa spécificité,

²⁰⁶ Sappho, *op. cit.*, p. 370. Voir aussi p. 374. Sappho est en fait le premier auteur à décrire les symptômes physiologiques du désir. Homère recourt également à la métaphore du feu, mais pour décrire la colère : «Achille [...] sent le courroux pénétrer en lui davantage; dans ses yeux [...] une lueur s'allume, terrible et pareille à la flamme», Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, p. 391.

²⁰⁷ Homère, *ibid.*, p. 455.

se «dépersonnalise» et acquiert une dimension universelle. Parallèlement, la métaphore du feu s'incarne :

Les muscles en effet s'incendient tous en même temps les trapèzes les deltoïdes les pectoraux [...], le plexus est contaminé, il se consume lentement, les intestins se désorganisent brûlés jusqu'au bout de leurs villosités [...], leurs anneaux en se déroulant appuient sur m/a paroi abdominale, m/on clitoris touché [...] est un soleil intense irradiant (CL, p. 30).

Par cette transgression de la règle qui régit la frontière entre l'association métaphorique (je brûle = un sentiment intense m'habite) et la prédication littérale (je brûle = un feu consume mon corps), entre l'univers symbolique et l'univers réaliste, Monique Wittig en appelle non pas tant à une nouvelle affirmation identitaire, comme l'écrit Martha Noel Evans : «By rejecting the forces of authority that hold the elements of metaphor apart, she [Wittig] collapses the metaphor in on itself, producing a new assertion of identity²⁰⁸», qu'à la construction d'une *perspective décloisonnée* où le lyrique (le personnel) rejoint l'épique (l'historique), où les différences, au lieu de se solidifier en catégories fixes, s'ouvrent et se rencontrent, c'est-à-dire s'annulent.

Ce sont alors les autodafés de milliers d'hérétiques, «sodomites» et sorcières ainsi que leur «passion» qui s'imposent à l'esprit, d'où l'évocation sarcastique d'un Christ — cette figure centrale de l'ordre symbolique occidental — lesbianisé : «ton visage [...] peint sur le linge de Véronique tels les traits douloureux de Christa la très crucifiée» (CL, p. 30). Mais cette nouvelle figure «christique» n'est plus une victime sacrificielle. Elle a traversé victorieusement les souffrances et la mort non pour

²⁰⁸ Martha Noel Evans, *Masks of tradition. Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1987, p. 210.

l'amour de Dieu, mais par insoumission. Toute l'œuvre ne cesse d'illustrer cette invincibilité des amantes : les combats qu'elles mènent pour vaincre les épreuves qui les séparent, leurs propres terribles affrontements et, enfin, la violence passionnée de leurs explorations mutuelles :

Quand tu m/e forces à ouvrir la bouche, tu découvres m/es dents en scie. Tu dis que tu n'éprouves aucune peur de cet aspect peu engageant de m/a personne. Tu m/e laisses t'approcher taillader à pleine bouche ta gorge ta nuque [...], tu m/e laisses pratiquer une ouverture tout autour de ton ventre, tu m/e laisses regarder tes viscères tout fumants [...], le duodénum l'intestin grêle [...]. Toi à peine un peu plus pâle magnifique très royale tu ris, tu m/e dis que j/e n'ai pas le pouvoir de te faire souffrir (CL, p. 171).

Appliquée à l'ensemble du *Corps lesbien*, l'épellation savante et insistante d'un corps de désir insoumis vient contrer toute lecture mièvre (romantique) ou réductrice (licencieuse) que l'on serait tenté de faire de l'œuvre et, en ce sens, prévient sa potentielle récupération par la culture dominante, comme le note Elaine Marks : «In *Le corps lesbien* Monique Wittig has created, through the incessant use of the hyperbole and a refusal to employ traditional body codes, images sufficiently blatant to withstand reabsorption into male literary culture²⁰⁹.» Ainsi peut renaître de ses cendres, tel le Phénix, un corps rebelle aux lois de Dieu et des hommes.

Voyons un deuxième exemple de croisement stylistique²¹⁰, tiré cette fois de *L'Opoponax*. Monique Wittig y transpose en pièce de théâtre la scène suivante de *L'Odyssée* où Homère raconte les retrouvailles d'Ulysse et de Pénélope :

²⁰⁹ Elaine Marks, *op. cit.*, p. 375.

²¹⁰ Il ne faut pas oublier que ce métissage s'effectue toujours à l'intérieur du croisement des genres épique et lyrique; mais nous nous concentrons ici sur la dimension stylistique de cette hybridation.

Lorsqu'elle fut entrée [...] elle s'assit en face d'Ulysse [...] contre le mur opposé : lui était assis [...] les yeux baissés, attendant ce que lui dirait sa noble compagne [...]. Elle parla [...] pour éprouver son mari. [...] Il [répon]dit et elle sentit défaillir ses genoux et son cœur [...], elle courut droit à lui, jeta ses bras au cou d'Ulysse²¹¹.

Dans *L'Opoponax*, cet épisode est mis en scène par une religieuse portant plaisamment le nom d'une Amazone, «mère de saint Hippolyte», et jouée par ses élèves. S'inspirant de ces vers de Sappho : «Il égale les dieux je crois/ l'homme qui devant toi vient s'asseoir/ et qui tout près de toi entend/ ta voix tendre/ et ton rire enchanteur qui a je le jure affolé mon cœur [...]»²¹², mère de saint Hippolyte ajoute toutefois un tiers personnage à la scène, «le lecteur», dont le point de vue correspond à celui qu'adopte Sappho dans ces vers (un personnage regardant un couple) :

On dit que Valerie Borge a les jambes cachées par le peplos, qu'elle s'humecte les lèvres pour les faire briller, que le lecteur debout sur le côté de la scène dit, il dit, en regardant les lèvres de Pénélope. [...] *On dit qu'on voit Valerie Borge s'approcher de Frédérique Darse [Ulysse] et se jeter à son cou* (O, p. 266; je souligne).

Toutefois, l'instance narrative qui relate cet épisode de *L'Odyssée* dans *L'Opoponax*, n'adopte ni tout à fait la troisième personne du singulier comme Homère, ni tout à fait le «je» caractéristique de la poésie de Sappho, mais emploie le pronom intermédiaire «on». En outre, cette instance narrative s'attarde, à la manière de Sappho, à la présence physique de «Pénélope», incarnée par Valerie Borge. Ajoutons également que le choix de la forme théâtrale opère la synthèse du style épique et lyrique comme le fait remarquer Daniel Madelénat à la suite d'Hegel : «le

²¹¹ Homère, *L'Odyssée*, op. cit., p. 325 et 328.

²¹² Sappho, op. cit., p. 371.

drame, synthèse de l'objectif et du subjectif, de l'épique et du lyrique, est l'art de l'époque moderne²¹³».

Par la restylisation des vers homériques et saphiques, Monique Wittig met en abyme le combat que mène Catherine Legrand pour nommer le trouble que provoque en elle la présence de Valerie Borge et dont aucune des œuvres littéraires auxquelles elle a accès ne rend compte. Ce combat pour l'expression d'une sensation ou d'une perception non médiatisée, en l'occurrence du désir lesbien, est également opératoire dans les autres ouvrages de l'auteur. Car là aussi, ses protagonistes ne cessent de transgresser les conventions morales et sociales que les cultures antique et chrétienne ont léguées au roman moderne par l'entremise de l'épopée²¹⁴, telles celles qui confinent les femmes à des rôles secondaires sur le plan de l'action, par exemple attendre ou tromper leurs maris. Dans son étude sur les complexes narratifs à l'origine du roman moderne, Julia Kristeva émet d'ailleurs, à ce propos, la remarque suivante :

La valorisation de la femme, quelque poussée qu'elle soit dans le début du roman [courtois] (*La Dame des Belles Cousines* est une «intellectuelle», chose rare dans la poésie courtoise et qui n'apparaît qu'avec «Flamenca» dans la deuxième moitié du XIII^e siècle) finit par être renversée. La Dame est indigne du culte dont elle a été l'objet, puisqu'elle trahit celui qui l'aime et qui la sert²¹⁵.

Les deux exemples d'hybridation stylistique que nous venons de voir donnent accès à l'une des transgressions majeures du code romanesque que l'auteur pratique dans l'ensemble de son œuvre, à savoir le déclassement du traditionnel couple

²¹³ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 116.

²¹⁴ «L'épopée, précise Daniel Madelénat, se valorise progressivement, comme annonce d'une synthèse ultime, le roman», *loc. cit.*

²¹⁵ Selon Julia Kristeva, la divinisation de La femme par les troubadours «se fait sur le modèle [platonique (*Phèdre*)] de l'amitié homosexuelle», *Le texte du roman, op. cit.*, p. 157-158.

hétérosexuel au profit de protagonistes lesbiens, plus ostracisés encore que les personnages homosexuels sur la scène historico-culturelle²¹⁶. Or, dès l'Antiquité, et contrairement aux relations homme-adolescent²¹⁷ et homme-femme²¹⁸, les relations entre lesbiennes ne se caractérisent pas par un rapport hiérarchique, comme l'atteste la poésie de Sappho et les rares autres documents existants :

alors que, pour les garçons, la relation s'établissait nécessairement avec un adulte, et que l'acte sexuel en lui-même avait une fonction pédagogique, dans les thiasos [sorte de collèges pour filles], ces amours, qui unissaient parfois une jeune fille à la maîtresse, pouvaient aussi bien survenir entre deux adolescentes²¹⁹.

Par ce déclassement du couple hétérosexuel, Monique Wittig fait éclater le discours romanesque sur «l'amour» qui se déploie, à partir du XVIII^e siècle, entre les pôles sociosexués que forment les romans sentimental et érotico-pornographique : «Dans le premier [le roman sentimental] en effet, on a un type actoriel à dominante féminine, dans le deuxième [le roman «libertin»], un type narratif à dominante masculine²²⁰.» En fait, le concept de «différence», à la base de la catégorisation des sexes, instaure d'emblée un rapport de domination entre les êtres ainsi que le rappelle

²¹⁶ «Alors que la "muette" Sodome rassemble à elle seule tout un monde réprimé, donc reconnu, de références bibliques, grecques, latines, poétiques, royales [...], révoltantes [...], qui la constitue en culture bien vivante codifiée en histoire, l'invisible Gomorrhe n'accède même pas à l'existence et se voit occulter jusqu'en Sappho ses rares références culturelles», Marie-Jo Bonnet, *Un choix sans équivoque*, Paris, Denoël, 1981, p. 15.

²¹⁷ C'est ce que l'on appellerait le rapport «érasme-éromène» : «L'érasme désigne le partenaire qui prend l'initiative de la conquête amoureuse, mais aussi celui qui joue le rôle actif dans la relation sexuelle. L'éromène est le plus jeune, qui subit», Maurice Sartre, «Les amours grecques : le rite et le plaisir», *L'Histoire*, mai 1998, n° 21, p. 31.

²¹⁸ Édith Mora rappelle que les éphèbes jouissent d'une meilleure considération que les femmes : «Solon, le Sage, interdisait aux esclaves d'avoir des relations sexuelles avec les jeunes garçons : il leur laissait les femmes», *op. cit.*, p. 327.

²¹⁹ Éva Cantarella, «Les disciples de Sappho», *Histoire*, *op. cit.*, p. 34.

²²⁰ Pascale Noizet, *op. cit.*, p. 223. Voir aussi les ouvrages de Kate Millet (*La politique du mâle*) et Marc Angenot (*Le cru et le faisandé*).

Colette Guillaumin : «Parler de “différence”, c'est énoncer une règle, une loi, une Norme. Bref, un absolu qui serait la mesure, l'origine, le point stable du rapport — auquel le “reste” se déterminerait [...] Et cela revient à considérer qu'il n'y a pas d'action réciproque²²¹.» En traitant donc de rapports lesbiens, Monique Wittig tente non pas d'aborder les relations entre «femmes» (en tant que ce terme désigne des individus historiquement dominés), mais bien entre individus débarrassés du système caduc que représentent les genres sociaux.

Examinons un dernier exemple de métissage stylistique. Dans l'un de ses poèmes les plus célèbres, Sappho recourt audacieusement à l'imagerie épique pour parler d'amour. Plus précisément, elle compare la beauté d'une armée qui défile à celle, supérieure à ses yeux, qui émane de l'amour d'un être pour un autre : «Pour les uns une armée à cheval et pour d'autres à pied ou une escadre : voilà [...] ce qu'il y a de plus beau [...], mais pour moi c'est de voir quelqu'un aimer quelqu'un²²².» Suit une réflexion sur la belle Hélène qui «ne fut qu'une amante que Cypris entraîne²²³», et l'évocation d'une amante de Sappho elle-même, Anactoria, dont la poète voudrait revoir «et l'allure charmeuse/ et l'éclat de ses yeux, la lumière de son visage/ plus que chars de guerre lydiens et tout en armes/ des fantassins²²⁴».

Dans l'œuvre où elle convoque ces vers, à savoir *Les Guérillères*, Monique Wittig les modifie de manière à associer en un trio les personnages saphiques de l'amante et de la déesse de l'amour (Cypris²²⁵) — dont elle durcit la sonorité du nom

²²¹ Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de Nature*, Paris, côté-femmes, 1992, p. 97.

²²² Sappho, *op. cit.*, p. 367. Notons que Sappho utilise la forme neutre pour désigner les amants.

²²³ *Loc. cit.*

²²⁴ *Loc. cit.*

²²⁵ Rappelons que Cypris (Aphrodite) est à l'origine de la guerre de Troie à laquelle elle participe aux côtés des Troyens. C'est en effet parce que cette déesse avait promis à Pâris l'amour de la plus belle des mortelles, Hélène, que la guerre va éclater entre Achéens et Troyens.

en revenant à l'orthographe grecque («Kypris») — avec une «guérillère» nommée Savé²²⁶. De la sorte, elle fait d'Anactoria et de Kypris non seulement des guerrières (ce qu'est déjà, bien que ridiculisée, la déesse de l'amour dans *L'Iliade*), mais aussi des rebelles à l'ordre établi, au même titre que les autres protagonistes de son livre. La reformulation des vers de Sappho dans *Les Guérillères* se lit comme suit : «Anactoria Kypris Savé ont une démarche une grâce un éclat rayonnant du visage qui font plus de plaisir à voir que tous les chariots des Lydiens et leurs guerriers chargeant dans leurs armures» (G, p. 152). L'image qu'évoquent «la démarche, la grâce et l'éclat rayonnant» du trio en mouvement rappelle la description, au deuxième chapitre de *L'Iliade*, de l'avancée éclatante des héros vers le champ de bataille. Monique Wittig substitue d'ailleurs au rythme incantatoire et mélodique des vers de Sappho (supra) un rythme plus saccadé, qui fait écho à celui qu'utilise Homère dès l'incipit de *L'Iliade* : «Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre [...]»²²⁷.

En fait, Monique Wittig modifie la comparaison qu'établit Sappho entre une armée qui défile et des êtres qui s'aiment, en s'inspirant de celle que développe Homère, tout au long de *L'Iliade*, et qui met en parallèle deux armées, celle des Achéens et celle des Troyens. Si la première se compose de troupes exclusivement masculines et possède des valeurs androcentrées, la seconde compte parmi ses rangs des combattants «efféminés²²⁸» — c'est-à-dire ne méprisant pas, comme Pâris auprès d'Hélène, la compagnie d'une amante —, et des Amazones — c'est-à-dire des

²²⁶ Le prénom «Savé» apparaît d'abord au sein de la liste qui traverse *Les Guérillères* (p. 21).

²²⁷ Homère, *L'Iliade*, *op. cit.*, p. 35.

²²⁸ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 154. Les Troyens, écrit, par ailleurs, Pierre Vidal-Naquet dans sa préface à *L'Iliade*, «sont des civils, des "dompteurs de cavales" et les Achéens "aux belles jambières" sont des soldats», *ibid.*, p. 27.

individus ne se pliant pas à la convention des genres sociaux. Si la première armée défend un système conceptuel hiérarchique rigide, la deuxième protège une vision beaucoup plus souple du monde. Comme Homère, Monique Wittig compare une armée traditionnelle, celle des Lydiens²²⁹, à une armée d'un nouveau type, celle des guérillères, constituée d'amantes indépendantes comme Anactoria et Kypri. Contrairement à Homère, toutefois, c'est à cette seconde armée qu'elle donnera la victoire dans son livre.

1.3 *Le métissage thématique*

Outre les transformations stylistiques, les exemples que nous venons de voir montrent, une fois de plus, comment Monique Wittig prend d'assaut le système de représentation des personnages dont hérite le roman moderne et qui fait de la figure de l'amante l'anti-héros par excellence :

La femme, dans l'épopée, est fréquemment «négative» : repos et régression coupables qui retardent l'accomplissement héroïque comme Circé [...] ou Calypso [toutes deux amantes d'Ulysse] et les douceurs d'une sensualité irresponsable²³⁰,

et de celle de la guerrière un phénomène extrêmement marginal : les Amazones sont à peine mentionnées dans *L'Iliade*. Mais ces exemples nous engagent aussi sur le terrain du procédé d'hybridation radicale que nous appellerons «métissage thématique». Par cette expression, nous entendons le rapprochement d'intertextes sur

²²⁹ Les auteurs antiques se réfèrent à Homère comme le «Maeonide», c'est-à-dire celui qui vient de Maeonia, ancien nom de la Lydie.

²³⁰ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 132. «Le roman achève [l']envahissement de l'érotisme [dans le cycle breton], et, par exemple, traduit dans un registre réaliste la démission de l'amant : Frédéric Moreau, avec Rosanette à Fontainebleau, se perd dans de tendres rêves, loin d'une révolution qui se fait sans lui; Claude Lantier, dans *L'Œuvre* de Zola, dépérit, banni de Paris et privé de créativité, malgré l'amour de sa compagne Christine», *ibid.*, p. 131.

la base d'une correspondance sémantique ou d'une mise en résonance d'un thème commun. Il s'agira alors d'examiner une forme particulière de collages intertextuels que Laurent Jenny a appelée «isotopie». Car s'il arrive que Monique Wittig se serve de l'isotopie — «métonymique» ou «métaphorique» — pour enchâsser une citation dans ses textes au sens où l'entend le théoricien, elle utilise également ce procédé sémantique pour réunir, dans un même espace, deux intertextes.

En associant les épopées d'Homère aux vers susmentionnés de Sappho — qui inspireront, entre autres, le thème de l'«amour comme combat» dans la poésie élégiaque²³¹ —, Monique Wittig cesse de distribuer ses protagonistes selon le schéma : action = guerrier ou aventurier (dont les modèles respectifs sont Achille et Ulysse) et passion = amante (dont le modèle oscille entre l'infidèle Hélène et la fidèle Pénélope). Autrement dit, elle fait basculer la frontière conceptuelle qui sépare encore chez Sappho le «guerrier» et l'«amante» et crée des personnages révolutionnaires sur la scène littéraire, en ce qu'ils ne sont plus exclusivement courageux ou aimants. De la sorte, elle rompt avec la catégorisation thématique des romans établie sur le modèle des genres sexuels : du côté du héros, le roman d'apprentissage, d'aventures ou libertin, et du côté de l'héroïne, le roman précieux, épistolaire ou sentimental. On voit ainsi s'esquisser une esthétique de la coïncidence des sphères de l'action et de la passion, du geste et de la perception, des univers publics et privés.

En outre, le rapprochement sémantique des textes homériques et saphiques contribue à la transgression du système de représentation romanesque, en tant que réappropriation des mythes prépatriciaux — après la transformation, dans la Bible,

²³¹ «Sappho», *Women's Literature* (dir. Claire Buck), Bloomsbury Publishing Limited, 1992 (livre non paginé).

de la grande déesse Mari²³² en «gros poisson» dévorateur (mythe de Jonas) ou en jeune femme ou mère idéalisée (mythe de Jésus). L'isotopie à partir du thème de la séduction qui s'établit entre des vers d'Homère et de Sappho, dans le Chant IV de *Virgile*, non par exemple, joue un tel rôle de sape. Dans ce passage, la narratrice, «Wittig», est prise à partie par les «âmes damnées» tant pour ses mœurs saphiques que pour sa prétention — tout épique — à vouloir délivrer, avec ses semblables, «tout notre sexe de sa servitude» (VN, p. 14). Incapable toutefois de convaincre les «âmes damnées» du caractère désintéressé de sa démarche, le personnage de «Wittig», qui est aussi un auteur, en appelle ironiquement à son modèle et «grand prédécesseur» : «Sappho m'est témoin que je ne vous veux aucun mal [...]» (VN, p. 15 et 16). Mais c'est peine perdue, puisque les «âmes damnées» — suivant la logique sexospécifique selon laquelle les «femmes» rebelles ne peuvent être que des monstres²³³ — la transforment en sirène. Les Sirènes, rappelons-le, sont ces monstres dévoreurs d'êtres humains qui, dans *L'Odyssée*, tentent d'attirer Ulysse sur leur île par la beauté de leur chant, chant qui d'ailleurs annonce l'histoire que le héros lui-même a vécue et est en train de vivre²³⁴. Prenant exemple toutefois sur Sappho — qui a servi la beauté²³⁵ — le personnage de «Wittig» récupère plaisamment cette monstration en insistant sur les avantages esthétiques qu'elle procure : «Je baisse les yeux vers ma personne physique

²³² «Basic name of the Goddess known to the Chaldeans as Marratu, to the Jews as Marah, to the Persians as Mariham [...]. Her blue robe and pearl necklace were classic symbols of the sea, edged with pearly foam», Barbara G. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, Harper & Row, San Francisco, 1983, p. 584.

²³³ La métamorphose de chasseresses, comme Scylla, non disposées à accorder leurs faveurs à d'assidus prétendants est monnaie courante dans la mythologie. Nombre des figures mythiques féminines dotées de pouvoir sont des monstres : les Gorgones, les Érinyes, Lamia, Charybde, etc.

²³⁴ Ce chant se présente, en fait, comme l'énonciation d'un savoir : «Nous savons tout ce que dans la vaste Troade souffrirent Argiens et Troyens par la volonté des dieux, et nous savons aussi tout ce qui arrive sur la terre nourricière», Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 180.

²³⁵ «J'ai servi la beauté», Sappho, *op. cit.*, p. 353.

[et vois] des écailles dures et brillantes que je trouve du plus bel effet et qui ne vont pas manquer de resplendir au soleil» (VN, p. 18). Or, cette célébration ludique et sensuelle de la sirène est une référence ironique au pouvoir de séduction que possédait et conférait la déesse qu'interpelle le plus Sappho, à savoir la déesse de l'amour Aphrodite/Mari : «Literally “Virgin of the Sea”, the mermaid was an image of the fish-tailed Aphrodite²³⁶.»

En plus d'éclairer certains passages de l'œuvre de Monique Wittig et d'en montrer la densité, la mise en résonance isotopique des sèmes saphique et homérique pose la question de l'impact de leurs esthétiques respectives sur cette œuvre. En effet, il est fréquent, comme l'a souligné Laurent Jenny, que l'isotopie «prenne une teinte méta-linguistique car [s]es analogies sont souvent le fruit d'une réflexion plus ou moins consciente de l'auteur sur sa propre production²³⁷». Si pour Homère, ce qui est beau (et dangereux à la fois), c'est le récit du passé et du présent que chantent les Sirènes, c'est-à-dire «son» histoire, celle des héros de sa patrie, pour Sappho, c'est l'expression réussie d'une sensation intime comme la brûlure du désir, c'est la mise en mots de ce qui, hors d'elle, *retient* son attention, la trouble profondément.

En équilibre sur le fil parodique que Monique Wittig a tendu entre ces deux esthétiques originales, le personnage de l'auteur «Wittig», dans *Virgile, non*, raconte son odyssée pour trouver la forme qui saurait rendre sa propre perspective sur le monde : «Quand les mots m'atteignent au fond de l'enfer et ne me font pas défaut, [...], c'est alors mon beau paradis que je cherche parmi eux les mots pour te dire et au moyen desquels te donner forme une fois pour toutes» (VN, p. 65). Par cette mise en

²³⁶ Barbara G. Walker, *op. cit.*, p. 651, voir aussi p. 44. Notons que Monique Wittig ne choisit pas la forme de l'oiseau qu'Homère attribue aux sirènes, mais celle du poisson qui renoue avec de plus anciennes représentations de la déesse de la mer.

²³⁷ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *op. cit.*, p. 274.

scène d'un écrivain non seulement en butte aux formes existantes, mais en plus transformé en monstre ayant le pouvoir d'anéantir les héros/héroïnes ainsi que leur système référentiel, Monique Wittig détrône de manière irrévérencieuse l'esthétique romanesque traditionnelle qui déifie ou pervertit, polarise et catégorise le monde et les êtres, plutôt que de tenter d'en illustrer la réelle complexité.

Nous venons de voir comment l'hybridation *radicale*, c'est-à-dire l'entrecroisement des textes épiques et lyriques fondateurs, subvertit les bases du roman traditionnel, cette «épopée bourgeoise moderne²³⁸», en éliminant la sexuation comportementale et grammaticale des protagonistes, le couple socio-sexué, les axes action/passion qui départagent les styles et les thèmes romanesques canoniques, et en démolissant l'économie symbolique binaire fondée sur des entités transcendantales et normatives comme la Nature, la Loi, Dieu ou la Patrie. En ce sens, la poétique qui se dégage de l'hybridation des architextes homérique et saphique supprime l'«idéologème du psychologique» que détecte Julia Kristeva dans l'œuvre qu'elle considère comme le premier roman français, à savoir *Jehan de Saintré*, d'Antoine de La Sale :

Il ressort de la lecture de son texte que le discours psychologique est le discours qui oscille entre le Un et le pseudo-Autre, dans la non-disjonction des différences, dans l'Identification du Même dans le Même. Platonicien et profondément théologique (triadique), l'idéologème du psychologisme trouvera, dans cette société phallocentrique, un terrain propice dans le discours de la femme. Lieu d'occultation ou de valorisation, la femme sera un pseudo-centre, un centre latent ou explicite, celui qu'on expose ostensiblement ou bien qu'on camoufle avec précaution pudique, le centre présent ou absent du discours romanesque (psychologique) moderne, dans lequel l'homme

²³⁸ Hegel, *Esthétique* (trad. V. Jankélévitch), Paris, Aubier-Montaigne, t. III, 2^e partie, p. 144.

cherche l'homme et s'y divinise, ou bien la femme veut se faire homme²³⁹.

L'élimination de cet idéologème n'a pas lieu, toutefois, à cause de ce que la théoricienne appelle «la non-disjonction des différences», mais parce que Monique Wittig n'adhère pas à la conceptualisation différentialiste à l'origine même de la catégorisation des êtres en hommes et en femmes, soit en entités distinctes.

En effet, en repoussant dans les marges ou en faisant disparaître complètement de ses romans les personnages conceptuellement «sexués», à savoir les personnages essentiellement aventureux (les hommes) et les personnages essentiellement aimants (les femmes), elle remet en question la valeur opératoire de ces catégories pour représenter les êtres humains et leurs relations. Loin donc de remplacer un univers androphile par un univers gynophile, ce qui ne ferait que renverser les termes de l'ancienne esthétique romanesque, elle propose un nouveau modèle de personnage. De fait, en recourant au sujet le moins représenté sur la scène littéraire, mais aussi le plus systématiquement «monstrifié», c'est-à-dire dissocié de l'économie conceptuelle, à savoir le sujet lesbien, elle fait émerger une vision du monde hors champ par rapport aux modèles historiques homo- et hétérosexuel où l'homme mature domine socialement ses amants potentiels, soit l'éphèbe et la femme. De la sorte, elle peut mettre de l'avant un modèle relationnel basé uniquement sur des critères de réciprocité et d'interaction, c'est-à-dire sans distinction d'une appartenance à un sexe biologique, à une culture ou à un statut social.

Outre l'émergence d'un personnage révolutionnaire, parce que décatégorisé²⁴⁰, la disparition de l'idéologème du psychologisme coïncide avec l'apparition d'un

²³⁹ Julia Kristeva, *Le texte du roman*, op. cit., p. 160.

²⁴⁰ Monique Wittig dépasse le sens historique de la «démocratisation» : «La néo-épopée, court-

resserrement des thématiques romanesques dans la mesure où la quête de liberté des protagonistes rencontre la quête de l'être aimé et vice versa. De plus, on assiste à la création d'un style novateur en ce qu'il consiste en la superposition des formes des textes fondateurs, plutôt qu'en la simple transformation comique, sentimentale ou parodique de textes antérieurs — qui caractérise déjà les romans de l'Antiquité et du Moyen Âge²⁴¹. De la sorte, Monique Wittig peut non seulement actualiser les textes précédents, mais également les neutraliser en les traitant en tant que représentations/perspectives (dissociées de leur genre littéraire/sexuel original), c'est-à-dire en tant que matériau (malléable) et non plus pur sens (immuable). Après avoir analysé de quelle manière Monique Wittig subvertit l'architexte romanesque au moyen de l'hybridation radicale, il nous faut voir comment elle compose chacune de ses œuvres en recourant à une hybridation de type *structural*, celle qui touche une forme romanesque précise et qui a recours aux procédés de la juxtaposition, de l'emmêlement, du va-et-vient et de la recontextualisation

2.0 L'hybridation structurale : la transgression des formes romanesques

Dans chacun de ses ouvrages, Monique Wittig entremêle, nous l'avons vu, de nombreux textes appartenant aux traditions épique et lyrique. Mais elle élargit encore sa saisie du territoire culturel occidental en interpellant également d'autres types de productions littéraires. À côté d'emprunts aux œuvres «classiques» ou canoniques comme *La Bible* ou *Les Pensées* de Pascal, figurent des extraits de chansons

circuitant la médiation des êtres d'exception, peut aussi produire des «héros» bourgeois ou populaires. Pour Marmontel, déjà, "il n'est pas besoin que les personnages soient d'un rang élevé, pourvu que l'action soit grande en elle-même"; il suffit que les intérêts soient "ceux de l'humanité en général"», Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 242.

²⁴¹ «[L]es premiers romans (dans l'Antiquité : épreuves et aventures; au Moyen Âge : récits en langue vulgaire — romane — avec épisodes amoureux) sont des adaptations comiques, ironiques, sentimentales de l'épopée», Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 129.

populaires, de contes, de manuels scolaires, d'outils de référence, d'essais philosophiques, de traités militaires, de proverbes, ainsi que des renvois à des films et à des œuvres plastiques. Or, l'organisation systématique, au sein de chacun des ouvrages de l'auteur, de ces emprunts en d'ingénieux montages, opère la subversion de quatre formes romanesques canoniques : le roman d'apprentissage dans *L'Opoponax*, le roman épique dans *Les Guérillères*, le roman d'amour dans *Le Corps lesbien* et le roman d'aventures dans *Virgile, non*. Commençons par l'examen du roman d'apprentissage. Une fois notre modèle d'analyse posé, nous dégagerons les autres montages intertextuels et résumerons leur impact sur chacune des formes romanesques que transgresse l'auteur.

2.1 *Le florilège ou l'anti-roman d'apprentissage*

Nombreux sont les critiques qui soulignent les problèmes que présente la classification de *L'Opoponax*²⁴². Si l'œuvre se range, à «première vue, dans une catégorie bien connue : le roman autobiographique sur l'enfance [...], souligne Mary McCarthy, [l']auteur ne raconte pas une histoire, [mais] la revit intensément». Dans le même sens, Marcelle Marini écrit : «Ce livre court-circuite [...] la conception traditionnelle du récit d'enfance, en substituant le roman de génération (de structure horizontale) au roman œdipien (de structure verticale) : l'enfant est plongé(e) dans sa classe d'âge au lieu d'être inscrit(e) dans la constellation familiale²⁴³.» Néanmoins, tous ces commentateurs expliquent comment *L'Opoponax* colle à la réalité de

²⁴² Erika Ostrovsky a montré la subversion que représente l'utilisation d'un titre qui ne fait aucunement référence à l'enfance. En guise de comparaison, elle rappelle des exemples de titres habituels d'autobiographies : *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, *Enfance* de Maxime Gorki, *op. cit.*, p. 10-11.

²⁴³ Mary McCarthy, «L'enfance de tout le monde», *Suspendu à un fil et autres essais littéraires* (trad. A. Levi), Paris, Laffont, 1974, p. 138 et Marcelle Marini, «Enfance en archipels : *L'Opoponax* de Monique Wittig», *Revue des sciences humaines*, t. LXXXXVI, n° 222, avril-juin 1991, p. 149.

l'enfance par son style oral (dont le choix de pronom indéfini «on»²⁴⁴), son «langage objectif pur»²⁴⁵, dépouillé de sentimentalisme ou de jugements de valeur²⁴⁶, et sa représentation d'une perception indivise du temps²⁴⁷. Autrement dit, tous démontrent comment ce roman réussit, mieux que les romans d'apprentissage précédents, à rendre «le plus “vrai” possible»²⁴⁸ ce qui les caractérise, c'est-à-dire le récit de l'enfance.

En ce qui nous concerne, nous nous sommes plutôt posé la question suivante, toujours à partir de la définition de ce genre : sommes-nous vraiment en présence d'une «symphonie à motifs»²⁴⁹, où les personnages sont amenés à dépasser «leurs “déterminations” pour harmoniser leur “être” avec la marche de la société»²⁵⁰, pour reprendre la définition que donne Jean Cabriès du roman d'apprentissage? Nous verrons que la réponse à cette question est indissociable du fait que *L'Opoponax* s'ouvre non seulement le jour où Catherine Legrand franchit, pour la première fois, le seuil de l'école, cette première enceinte de la *textualité*, et se termine avec l'appropriation d'une citation de Maurice Scève : «On dit, *tant je l'aimais qu'en elle encore je vis*» (p. 281; je souligne), mais qu'il est également truffé d'intertextes — sur lesquels les critiques restent d'ailleurs à peu près muets.

²⁴⁴ «Si le pronom “je” est éliminé comme inadéquat, “elle” ne semble pas mieux approprié à un être indéterminé qui n'est plus l'auteur sans être pour autant une créature de fiction», Mary McCarthy, *op. cit.*, p. 138.

²⁴⁵ Marguerite Duras, postface de la réédition de 1983 de *L'Opoponax*, p. 283.

²⁴⁶ Claude Simon précise : «L'enfant, lui, pose sur la bizarre féerie du monde qui l'entoure, un regard neuf, grave, passionné, égal, et que n'a pas encore déformé ou plutôt perversi la connaissance d'une échelle de “valeurs”», *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁷ «[*L'Opoponax*] perfectly renders the child's perception of temporal flux as opposed to the adult's insistence on chronological measurement and segmentation», Erika Ostrovsky, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁸ Jean Cabriès, «Typologies du roman», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*, p. 621. Par «roman d'apprentissage», nous désignons tous les types de roman d'éducation ou «bildungsroman» y compris l'autobiographie de l'enfance et le roman de la formation d'un artiste que la critique allemande appelle «künstlerroman».

²⁴⁹ *Loc. cit.*

²⁵⁰ *Loc. cit.*

Commençons par signaler que Monique Wittig convoque un vaste éventail de formes textuelles, celui-là même auquel est progressivement exposé tout élève d'une institution d'enseignement. Cet échantillonnage de citations non marquées et pas toujours identifiées englobe le refrain²⁵¹, la maxime (p. 21), la définition (p. 72), la formule liturgique (p. 83), la vignette de bande dessinée (p. 146), la description romanesque (p. 147), la pensée philosophique (p. 178), la réplique théâtrale (p. 221), le vers lyrique (p. 254) et l'épopée :

Marielle Balland dit comment Guibourc et les dames d'Orange ont défendu la ville contre les Sarrasins, lassus fu grans et ruste la mellée les dames ont mainte pierre jetée maint Sarrasin ont la teste quassée ki gisent mort sovins geule baée (*O*, p. 155).

Par leur importance et leur diversité, ces citations interrompent le fil du texte même de *L'Opoponax* et donc empêchent l'orchestration harmonieuse de motifs. En outre, elles constituent, parallèlement à la gamme des perceptions qui en forment la trame et un peu à la manière de ces spécimens de plantes que l'on glisse dans un dictionnaire, un deuxième texte dans le texte, une sorte de florilège dans le récit.

Or, loin de correspondre au programme scolaire des écoles catholiques — puisque c'est dans ce cadre qu'évoluent les protagonistes —, le choix des citations sabote ce dernier en reléguant progressivement au second plan le corpus d'œuvres ordinairement étudiées dans ces établissements (vie du Christ et des saints, œuvres édifiantes et iconographie religieuse), au profit d'œuvres païennes ou mises à l'Index (l'art gallo-romain, la statuaire grecque, la mythologie, *Les Pensées* de Pascal, *L'Odyssée*, *Les Fleurs du Mal*). De plus, il remet en question la culture consacrée en

²⁵¹ Voir les pages 8, 11, 14, 17, 18, 41, 42, 67, 71, 78 et 157. Dans les autres cas, nous nous contenterons de donner la page d'un seul exemple.

privilégiant des ouvrages jugés «secondaires» par la critique officielle (Tibulle plutôt qu'Ovide, *Les Géorgiques* plutôt que *L'Énéide*, *La Chanson de Guillaume* plutôt que *La Chanson de Roland*), en traitant sur un pied d'égalité les formes sérieuses (le texte sacré et la tragédie) et comiques (la bande dessinée et la parodie), et en mettant de l'avant des personnages atypiques, comme des combattantes (Artémis, Guibourc, la Reine Esther) plutôt que des combattants et des amantes. Dès lors, il devient possible de ridiculiser, par exemple, les modèles de jeunes filles sages ou de victimes résignées, comme Cendrillon :

La princesse est belle et bonne [...]. Mais elle se met une aile de poulet sur la tête, une pelure d'oignon autour du cou elle enfle le tablier de la cuisinière et elle attend dans sa chambre que la fée vienne arranger tout ça avec son bâton relever l'aile de poulet pour lui donner bon air et défriper le tablier (*O*, p. 89).

Outre le morcellement de l'architecture lisse du roman d'apprentissage et le démontage du système de représentation univoque que reflète ce genre apparu au Siècle des Lumières, la confrontation de formes littéraires variées donne progressivement lieu au renversement des textes canoniques au profit d'une perspective dissidente sur le monde. Cette perspective est rendue possible par l'ancrage des protagonistes de Monique Wittig dans l'univers des perceptions et par leur imperméabilité aux conventions sociales.

À cet égard, l'analyse des modes d'enchâssement des citations dans le roman s'avère révélatrice. D'abord insérées en tant que simples isotopes métonymiques, ou fragments textuels juxtaposés au «récit» afin «de poursuivre [...] le fil de la narration²⁵²», les citations deviennent des isotopes métaphoriques dans la mesure où,

²⁵² Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *op. cit.*, p. 274.

selon la définition de Laurent Jenny, elles sont appelées «dans le contexte par analogie sémantique avec lui²⁵³». Ainsi, on passe de la convocation de textes qui n'ont rien à voir avec les protagonistes, comme la définition du mot «fleuve» tirée du manuel de géographie ou une chanson folklorique, à l'interpellation de textes qui trouvent des échos originaux en eux. Ces textes sont alors appropriés soit comme espace de méditation : «Catherine Legrand préfère s'en tenir à un des textes [du livre de lecture] en le répétant jusqu'à ce que ça lui dise quelque chose» (*O*, p. 147), soit comme codes employés entre camarades de classe : «À midi on se serre la main en disant, rois Desramés à sa barbe jurée ke Guibors ert à cevaux traînée et en la mer noïe et esfondrée» (*O*, p. 156), soit encore comme «sésame ouvre-toi» : «Catherine Legrand ouvre [son] carnet et écrit à la première page, tout a part moy en mon penser m'enclos (*O*, p. 179).»

Ce passage de l'isotopie métonymique à l'isotopie métaphorique se produit au milieu du roman. Il coïncide avec l'entrée en scène d'un personnage tout aussi passionné de littérature que Catherine Legrand, à savoir Valerie Borge, ainsi qu'avec la mort d'un personnage. Nous pénétrons alors dans l'univers dangereux de la sensation intérieure où il faut s'«efforcer», comme l'écrit Malherbe dans l'un de ses poèmes²⁵⁴, car le sujet n'est pas aisé à traiter. Et de fait, Catherine Legrand en appelle justement aux vers que ce poète du «monde muet²⁵⁵» avait composés sur le thème du deuil, pour exprimer l'intensité de l'émotion qui se fait jour en elle :

Catherine Legrand se lève en disant, *et déjà devant moi les campagnes se peignent* et alors Valerie Borge relève la tête en regardant du côté

²⁵³ *Loc. cit.*

²⁵⁴ «Où le danger est grand, c'est là que je m'efforce./ En un sujet aisé moins de peine apportant./ Je ne brûle pas tant», Malherbe, cité par Francis Ponge dans *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 24.

²⁵⁵ Expression qu'utilise Francis Ponge dans *Pour un Malherbe*, *ibid.*

où est Catherine Legrand comme ça Catherine Legrand la regarde en plein dans les yeux pour dire, *du safran que le jour apporte de la mer* (*O*, p. 174; je souligne).

Peu à peu, elle s'approprie les mots et les vers qui l'interpellent afin de nommer ce nouveau sentiment qui l'assaille. D'où la redéfinition d'un terme ravi au dictionnaire pour son aura à la fois poétique et scientifique (sonorité étrange, étymologie grecque, référence au monde païen), celui-là même qui donne son titre au roman, à savoir «*opoponax*²⁵⁶» : «On ne peut pas le décrire parce qu'il n'a jamais la même forme. Règne ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé» (*O*, p. 179). En outre, devant l'indifférence qu'affiche Valerie Borge à son égard, la pugnace Catherine Legrand transforme ce mot en une véritable machine de guerre malherbienne²⁵⁷. En effet, il devient la signature de lettres d'intimidation anonymes : «Je suis l'*opoponax*. Il ne faut pas le contrarier tout le temps comme vous faites» (*O*, p. 230).

À la faveur de cette guerre d'amour, Catherine Legrand convoque de nombreux vers. Quelques-uns le sont en guise de modèles, en particulier ceux qui font entendre une voix atypique à leur époque comme Béatrice de Provence, Louise Labé ou Tibulle (lorsqu'il s'adresse à un amant) : «on essaie de trouver un air dans la tête pour lento me torquet amore» (*O*, p. 216). Quant aux autres citations — qui évoquent des couples stéréotypés, comme Ulysse et Pénélope, le troubadour et sa Dame, Baudelaire et «[s]on enfant, [s]a sœur», où l'amante n'a pas la parole —, elles

²⁵⁶ L'orthographe du mot est en fait «*opopanax*» (du grec «*plante médicinale*»); le terme désigne une plante ombellifère et sa gomme-résine aromatique. Erika Ostrovsky relève les différents sens qu'adopte le mot dans l'œuvre : «a force that propels the text; the opposite of a civil identity; power and defiance; the love that dares not speak its name; prohibition and transgression; a kind of numinous power that suggests the terror and delight of sexual desire; a cryptonym», *op. cit.*, p. 11.

²⁵⁷ «L'amoureux malherbien ne parle généralement pas en suppliant pour se faire plaindre, mais en conquérant, pour convaincre», *Nouveau dictionnaire des œuvres*, *op. cit.*, p. 5774.

sont infléchies, détournées sous la force du sentiment amoureux. Ainsi, la description d'un bas-relief illustrant les figures mythiques d'Eurydice et d'Orphée fait ressortir non pas le statut ou le sexe respectif de ces personnages, non pas l'amour actif d'Orphée²⁵⁸ pour Eurydice et le silence passif de cette dernière, mais la ressemblance des amants et le sentiment qu'ils partagent : «leurs têtes leurs joues rondes se ressemblent, leurs cous ont le même courbement pour se tourner l'un vers l'autre» (*O*, p. 251).

Le détournement des intertextes culmine dans la phrase finale de *L'Opoponax* qui comporte la citation suivante : «On dit, *tant je l'aimais qu'en elle encore je vis*²⁵⁹» (*O*, p. 281; je souligne). Celle-ci est tirée du poème *Délie, objet de plus haute vertu* de Maurice Scève, qui raconte l'amour d'un narrateur pour une jeune femme morte prématurément. Avec cette citation, Catherine Legrand ne se contente pas de s'approprier un «je» auctorial, mais agit en écrivain en modifiant le temps du verbe «aimer» (originellement au passé simple). De la sorte, elle introduit l'imparfait dans un texte rédigé au présent et s'impose comme l'auteur du roman que nous venons de lire; un roman qui raconte moins sa vie que son combat pour écrire *entre* les textes, c'est-à-dire, au moins métaphoriquement, le non encore écrit.

Soulignons que l'appropriation de la citation de Maurice Scève dans une phrase qui clôt non seulement le roman, mais une scène d'enterrement, celui de la surveillante des études, invite à une relecture du texte à partir d'un tout nouveau point de vue. En effet, cet hommage brusquement distancié du récit par le temps du verbe,

²⁵⁸ Notons qu'Ovide écrit à propos d'Orphée : «Ce fut même lui qui apprit aux peuples de la Thrace à reporter leur amour sur des enfants mâles et à cueillir les premières fleurs de ce court printemps de la vie qui précède la jeunesse», *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 323.

²⁵⁹ «Dont, comme au feu le Phénix, emplumée/ Meurt et renaît en moi cent fois le jour./ Tant je l'aimai qu'en elle encor je vis», Maurice Scève, *Délie, objet de la plus haute vertu*, Paris, Gallimard, 1984, p. 79.

n'est pas rendu à la vieille surveillante, mais à un amour disparu après cette dernière. Car cette citation révèle la structure circulaire du livre — divisé en sept chapitres tous ponctués par un décès — et donc annonce discrètement la mort de Valerie Borge. Prennent alors tout leur sens les nombreuses citations tirées de textes qui abordent le difficile sujet de la disparition d'un être aimé. Il s'agit, entre autres, de *Salammbô* de Gustave Flaubert (p. 147), des «Larmes de saint Pierre» de Malherbe (p. 174), de *L'Ophélie* de Rimbaud (p. 197), de l'Antinoüs du Belvédère (p. 232), de *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (p. 238), du passage des *Géorgiques* de Virgile racontant la mort d'Eurydice (p. 251) et, bien sûr, du poème *Délie*, de Maurice Scève (p. 239 et 281). Donnons l'exemple de la citation du «Genêt ou la Fleur du désert» de Giacomo Leopardi qui s'interrompt juste avant que le poète n'évoque le sujet de la mort : «e tu lenta ginestra che di selve odorate queste campagne dispogliate adorni²⁶⁰» (*O*, p. 196).

De même s'éclaire l'omniprésence de héros pugnaces, fictifs ou historiques — les Grecques victorieuses d'Aristophane (*Lysistrata*), la Reine Esther (personnage biblique), Ermengart, Guibourc et les Dames d'Orange (*La Chanson de Guillaume*), Charlemagne, Hannibal, les guerriers mérovingiens — qui rappellent que Valerie Borge ne craignait pas de se battre, comme Catherine Legrand, pour obtenir ce qu'elle voulait et qu'en outre, comme la déesse chasserresse Artémis que convoque Monique Wittig — à l'instar de Maurice Scève²⁶¹, Louise Labé, Alfred de Vigny et d'autres

²⁶⁰ «Et toi, souple genêt/ Qui d'odorantes feuilles/ Orne ici les campagnes désolées,/ (Toi aussi tu succomberas bientôt)», Giacomo Leopardi, *Canti* (Trad. F.-A. Aulard, J. Bertrand, P. Jaccottet et G. Nicole), Gallimard, 1982, p. 147.

²⁶¹ «Délie est celle de Délos, la sœur nocturne d'Apollon, Artémis ou Diane [...]. De Diane d'ailleurs elle a la cruelle chasteté et le goût de la chasse», *Nouveau dictionnaire des œuvres*, op. cit., p. 1710. Les critiques ont voulu reconnaître dans *Délie* la poète Pernette du Guillet décédée jeune et qu'aima Maurice Scève.

auteurs cités dans *L'Opoponax* — elle aimait et pratiquait la chasse. En fait, le nom même de Valerie Borge peut apparaître tout aussi bien comme l'association de noms d'écrivains tels Valéry ou Valérius et J. L. Borges, que comme l'évocation combinée du nom de l'empereur Valérien (non chrétien) ou des déesses guerrières que sont les Walkyries dans la mythologie scandinave et des mots allemand (*Burg*) et arabe (*burdj*) qui désignent un fort²⁶². De même, le nom de Catherine Legrand ne peut manquer d'évoquer le surnom que Voltaire donna à l'une des impératrices de Russie, soit «Catherine Le Grand», en référence à Pierre Le Grand, d'autant plus que cette protectrice des arts et des lettres sut faire preuve de combativité en faisant déposer — et peut-être assassiner — son mari, avant que celui-ci la fasse disparaître²⁶³.

Nous venons de voir que Monique Wittig accorde une place prépondérante aux intertextes dans *L'Opoponax* — sans compter les nombreuses allusions, références et commentaires d'œuvres, on compte une soixantaine de pures citations réparties sur 281 pages. Or, l'astucieuse *juxtaposition* de ces intertextes — principalement lyriques et héroïques — fait progressivement basculer le récit d'une enfance du côté de l'utopie, du côté d'un monde où l'on présente aux petites filles des modèles auxquels elles peuvent s'identifier et qui leur donnent l'ardeur de se battre pour obtenir ce qu'elles désirent vraiment. Parallèlement, ce montage illustre le corps à corps textuel d'un auteur avec les œuvres du passé pour trouver les mots et la forme qui sauront redonner vie à l'amour perdu — à la manière d'un Orphée ramenant Eurydice à la lumière des vivants. Or, cet amour perdu peut tout aussi bien renvoyer

²⁶² La seule citation qui est répétée trois fois dans l'œuvre est tirée d'un rondeau de Charles d'Orléans et évoque le for(t) intérieur : «tout a part moy en mon penser m'enclos et fais chasteaulz en Espagne et en France» (p. 176, 179 et 197). Notons que le mot latin *vallis* signifie un retranchement, un rempart.

²⁶³ Lucienne Mazenod et Ghislaine Schoeller, *Dictionnaire des femmes célèbres de tous les temps et de tous les pays*, Paris Laffont, 1992, p. 157.

à un modèle de personnage que la culture occidentale a choisi d'occulter²⁶⁴ ou, plus simplement, à la littérature elle-même.

La subversion systématique des intertextes, et plus spécifiquement de leur «essentialisation» des êtres (leur polarisation socio-sexuée) et d'entités absolues (comme le Verbe, la Culture, le Désir), qu'opère Monique Wittig dans *L'Opoponax* recrée ainsi le monde afin d'éviter que l'histoire — la mort d'Eurydice, la cristallisation du texte — ne se répète indéfiniment. Par cette violence faite aux textes précédents, elle sape le sentimentalisme attaché aux œuvres traitant de l'enfance et des premières amours, l'omniprésence du couple hétérosexuel, ainsi que l'universalité de la figure du héros masculin agressif et de l'héroïne suave. Autrement dit, elle expose et transgresse la vision du monde, ou l'idéologie selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine, qui sous-tend l'ensemble de la littérature occidentale, y compris le roman polyphonique²⁶⁵. Ne faudrait-il pas, dans ces conditions, plutôt qualifier *L'Opoponax* de roman de «désapprentissage»?

Il est à tout le moins tentant de reprendre ici l'expression d'«anti-roman» choisie par Jean-Paul Sartre pour décrire la première œuvre de Nathalie Sarraute. En effet, Monique Wittig ne cite pas des textes dans le but de «poursuivre [...] le fil de la narration²⁶⁶» ou par simple «analogie sémantique²⁶⁷» avec lui, suivant la typologie de

²⁶⁴ Barbara G. Walker rappelle qu'avant d'être convertie en épouse d'Orphée, la figure mythique d'Eurydice représentait la déesse des enfers : «“Universal Dike”, Mother of Fate, the Orphic name for the underworld Goddess who received the soul of Orpheus. Hellenic writers converted her into Orpheus's wife, sent by a serpent's bite to the land of death where he followed her», *op. cit.*, p. 287.

²⁶⁵ Pour Mikhaïl Bakhtine, le rôle du roman polyphonique est de miner les genres nobles en tant que langues idéologiquement saturées : «Dans ces genres inférieurs (polyphoniques) [à l'origine du roman], le plurilinguisme ne se présentait pas en tant que tel par rapport au langage littéraire reconnu (dans toutes les variantes des genres), mais était conçu comme son opposition. Il était, parodiquement et polémiquement, braqué contre les langages officiels de son temps», *op. cit.*, p. 96-97.

²⁶⁶ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *op. cit.*, p. 274.

²⁶⁷ *Loc. cit.*

l'enchâssement des citations de Laurent Jenny. Elle ne se limite pas non plus à représenter la diversité et la stratification, en genres et en styles, du langage prédominant afin de ruiner son monologisme, suivant la définition qu'a donnée Mikhaïl Bakhtine du roman polyphonique. Elle construit plutôt une structure intertextuelle qui, comme les sous-conversations de Nathalie Sarraute, ouvre un espace déroutant dans la trame narrative du roman et crée une nouvelle forme littéraire. Or, cette nouvelle forme n'est pas l'apanage exclusif du premier livre de l'auteur, comme nous allons à présent le voir.

2.2 *Le montage intertextuel : le morcellement du récit romanesque*

La *juxtaposition* de citations qui structure *L'Opoponax*, en matérialisant le regard détaché et fragmenté que porte l'enfant sur le monde, déloge la vision plus ou moins lisse sur ce dernier que produit le récit romanesque. En somme, Monique Wittig réalise, par ce premier montage intertextuel, une mise à égalité des textes de manière à saisir et à disloquer le système de représentation qui les sous-tend. Dans ses œuvres suivantes, elle engage plus avant ce travail de transgression de l'économie symbolique occidentale en faisant s'entrechoquer ses diverses formes littéraires (*Les Guérillères*), en mettant en résonance ses complexes mythiques centraux (*Le Corps lesbien*) et en recontextualisant un poème clef de la Renaissance humaniste (*Virgile, non*). Dans la mesure, toutefois, où chaque montage poursuit le travail de sape entrepris dans l'œuvre qui l'a précédé, nous aborderons chacun d'eux en suivant l'ordre d'apparition des œuvres. Ce choix nous permettra de constater que la fidélité de l'auteur à la lettre des citations, que l'on retrouve dans *L'Opoponax* (précisément en tant qu'échantillonnage de textes), s'effrite dès le second livre. En fait, on s'apercevra

que les frontières qui séparent les intertextes disparaissent au fur et à mesure que la subversion du territoire littéraire gagne du terrain.

2.2.a La mêlée des textes ou l'abolition des catégories littéraires

Dans les *Guérillères*, le principe organisateur des intertextes est celui de l'emmêlement. Or, ce choix s'avère judicieux dans la mesure où le genre mis en cause est celui du roman épique. Ainsi, tout au long de l'œuvre, mythes et récits historiques, légendes et discours scientifiques, poèmes et clichés, chants et concepts sont réunis de manière à favoriser les affrontements. Dans le passage suivant, par exemple, on reconnaîtra sans peine un résumé des thèses essentialistes misogynes ou «gynocentrées» que divers mythographes, philosophes et médecins ont véhiculées :

Elles disent qu'on leur a donné pour équivalents la terre la mer les larmes ce qui est humide ce qui est noir ce qui ne brûle pas ce qui est négatif celles qui se rendent sans combattre. [...]. Elles disent qu'elles peuvent tout aussi bien être mises en relation avec le ciel les astres dans leur mouvement d'ensemble et dans leur disposition les galaxies les planètes les étoiles les soleils ce qui brûle celles qui combattent avec violence celles qui ne se rendent pas. [...] elles disent que c'est tomber de Charybde en Scylla, éviter une idéologie religieuse pour en adopter une autre [...] (G, p. 111-112).

En fait, Monique Wittig prend un malin plaisir à entrecroiser textes officiels et officieux, oraux et écrits, anciens et modernes, européens et appartenant à d'autres cultures. Elle passe ainsi du mythe de la toison d'or aux dessins des grottes paléolithiques, d'un traité de sexologie à la quête du Graal, de l'histoire de l'héroïne tchèque Vlasta aux chroniques militaires du général Giap, d'un exemple d'antithèse à un slogan de Mao. Elle le fait plus ou moins librement, comme l'illustre le passage

suivant où se heurtent, après le refrain d'une chanson de la Révolution française, une vision de Rimbaud et une mise en garde de Choderlos de Laclos²⁶⁸ :

elles chantent et dansent et chantent, dansons la Carmagnole / vive le son / vive le son / dansons la Carmagnole / vive le son du canon. Quelqu'une les interrompt pour célébrer ceux qui dans leur combat les ont rejointes. Sous le soleil alors, un mouchoir sur la tête, elle se met à lire un papier déplié, par exemple, quand le monde changera et que les femmes pourront un jour prendre le pouvoir en main et s'adonner à l'exercice des armes et des lettres dans lesquels sans aucun doute elles ne tarderont pas à exceller, malheur à nous. (G, p. 194.)

On le constate, Monique Wittig ne se contente pas de provoquer des corps à corps textuels pour miner les structures du territoire culturel, elle recourt également au procédé de dérivation «hypotextuelle» (résumé, recontextualisation ou amplification) — pour emprunter la terminologie de Gérard Genette. À ce titre, sa version du conte de Blanche Neige est exemplaire dans la mesure où elle met un terme à l'impuissance du personnage éponyme et par là au modèle de la jeune victime sur lequel se fonde le genre : «Blanche Neige dit qu'elle [...] n'a plus peur du tout et s'emparant d'un bâton, elle se met à courir de tous les côtés, on peut la voir cogner de toutes ses forces contre les troncs d'arbres» (G, p. 65). Plus encore, il lui arrive d'inventer, à la manière de Jorge Luis Borges, une citation — comme lorsqu'elle attribue à la mère de Socrate, Phénarète, ces paroles extrêmement éloquentes : «Je dis que ce qui est, est. Je dis que ce qui n'est pas, est également» (G, p. 17) — ou un

²⁶⁸ Rimbaud : «Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle [...], elle sera poète [...]. Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons», Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny, *Poésies*, Paris, Librairie Générale de France, 1984, p. 203-204. Choderlos de Laclos : «[L]'éducation prétendue, donnée aux femmes jusqu'à ce jour, ne mérite pas [...] le nom d'éducation, [mais] si [...] quelques femmes parvenaient à se la procurer ce serait un malheur [...] pour nous», *Œuvres complètes*, «De l'éducation des femmes», Paris, Gallimard-La Pléiade, 1951, p. 403-404.

personnage — comme «la déesse Eristikos» (G, p. 31), ironiquement créée à partir du mot grec qui signifie «la controverse».

Ainsi, le montage intertextuel que construit Monique Wittig brouille si bien, dans *Les Guérillères*, les frontières entre Histoire et Fiction, met si bien en déroute la légitimité du point de vue, qu'il remet en question les notions mêmes de «réalité» et d'«imagination». Notons que l'œuvre se déroule dans le contexte d'une guérilla, et que le propre de ce combat constant, par opposition à la guerre, n'est justement pas l'appropriation du pouvoir de légitimation du réel, mais l'émergence d'une perspective inédite sur le monde et, par conséquent, la révision de son système de représentation. Dans le cas qui nous occupe, la guérilla vise l'abolition des catégories de sexe — dont le genre s'avère l'index linguistique — en tant qu'elles institutionnalisent la subordination des femmes. C'est dans ce cadre que les guérillères évaluent le genre littéraire le plus susceptible de transposer leur combat, à savoir l'épopée, et concluent à la nécessité de sa transgression :

Elles disent que, pour faire un cycle, il faut une série d'actions éclatantes ou d'événements extraordinaires et funestes. Charlotte Bernard dit qu'elles ne sont pas concernées. [...]. Marie Serge dit qu'aussi bien le cycle peut se référer à des mythologies et ne pas faire mention d'actes qui aient quelque semblant de réalité. Flaminie Pougens dit que pour qu'elles [les guérillères] y soient tout à fait impliquées il faut les inventer (G, p. 129).

En tirant les fils de textes mémoriels²⁶⁹ et légendaires²⁷⁰ de nombreuses cultures (gréco-latine, moyen-orientale, asiatique, américaine), Monique Wittig fait, pour sa

²⁶⁹ Signalons, entre autres, *Les dames galantes* de Brantôme, *Les sociétés secrètes en Chine* et *La guerre civile en France en 1870* de Karl Marx, *Dix jours qui ébranlèrent le monde* de John Reed, *L'Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne* de Bernardino de Shahagun.

²⁷⁰ Il s'agit, entre autres, des épopées d'Homère, du *Mahābhārata*, *L'Arthastra* de Kautyla, de la *Chanson de Guillaume* et du cycle breton, de contes de Charles Perrault et de mythes japonais, aztèque, chinois, etc.

part, éclater le grand texte de la culture mondiale ou, plus spécifiquement, la vision que l'on se fait de ce dernier. Autrement dit, elle s'attaque à l'ensemble des catégories hiérarchiques et normatives qui structurent la culture occidentale²⁷¹.

Signalons que plusieurs critiques qui se sont aventurés à classer cette œuvre ont hésité entre deux genres littéraires. Certains la qualifient d'utopie²⁷², parce qu'elle semble toujours se dérouler sinon dans un autre monde, du moins dans un autre temps; d'autres ont parlé de récit épique²⁷³, dans la mesure où elle met en scène un rapport antagoniste entre deux groupes sociaux. Mais plus nombreux encore sont ceux qui parlent d'une œuvre incontournablement hybride²⁷⁴, preuve que l'auteur s'inscrit en faux contre les catégories existantes. En réalité, le classement des genres romanesques à partir du type de l'histoire mise en forme et non de la structure intertextuelle qu'ils pourraient recéler, empêche la saisie des *Guérillères* comme épopée formelle, c'est-à-dire comme mise en évidence et dépassement du cadre axiologique qui détermine le système de représentation dont dépend le roman moderne. En somme, l'œuvre des *Guérillères* consiste en la progressive neutralisation d'une culture qui articule l'exclusion, invente l'Autre. Or, comme le rappelle Kathryn Mary Arbour :

Wittig recognizes that to be "outside the boundaries of culture" is to be trapped by that culture. Outsiders can be forever obsessed by their non-

²⁷¹ Voir *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* d'Edward W. Saïd, Paris, Seuil, 1996, p. 392.

²⁷² Voir Molly Hite, «Writing — and Reading — the Body: Female Sexuality and Recent Feminist Fiction», *Feminist Studies* 14, n° 1, printemps 1988, p. 132.

²⁷³ Voir Sally Bauman, «Les Guérillères», *The New York Times Book Review*, 10 octobre, 1971, p. 5).

²⁷⁴ Laurence M. Porter parle d'une «mythic utopian epic», «Writing Feminism: Myth, Epic and Utopia in Monique Wittig's *Les Guérillères*», *L'esprit créateur*, automne 1989, n° 3, p. 93. Kathryn M. Arbour écrit : «The two genres operate with and against each other in the text creating a dynamic tension which transcends the [generic] boundaries of both», *French Feminist Re-Visions: Wittig, Rochefort, Bersianik and D'eaubonne Re-Write Utopia*, thèse doctorale soumise à l'Université du Michigan en 1984, p. 52. Voir aussi Susan Rubin Suleiman (*Subversive intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, p. 131) et Erika Ostrovsky (*op. cit.*, p. 241-251).

status. In *Les Guérillères* Wittig destroys the culture [based on duality] so that there is no longer an inside and an outside²⁷⁵.

Après cette neutralisation effectuée sur le territoire du roman épique, l'auteur peut, dans *Le Corps lesbien*, tenter de jeter sur celui du roman d'amour les bases de nouvelles perspectives sur le monde. Elle le fait, comme nous allons le voir maintenant, en s'attachant aux phénomènes de production des textes qui sont à l'origine du récit littéraire, à savoir les mythes.

2.2.b Le va-et-vient des mythes : un nouveau corps de Passion

Dans *Le Corps lesbien*, Monique Wittig interpelle essentiellement les mythes liés à la mort et à la renaissance, comme ceux convoquant les figures d'Isis et d'Osiris, d'Eurydice et d'Orphée, d'Ishtar/Astarté, de Coré/Perséphone et du Christ. Plus précisément, elle évoque les deux complexes mythiques centraux de la culture occidentale, soit celui de la dévoration/destruction — avec Déméter («la Vorace»), Scylla («celle qui déchire»), Dercéto («la baleine de Der» à l'origine du mythe de Jonas), etc. — et celui de la métamorphose — avec Ocyrhoé (en cheval), Daphné (en laurier), Aréthuse (en eau), etc. Elle le fait, comme nous l'avons montré dans une étude précédente²⁷⁶, en recourant au procédé intertextuel du «va-et-vient», défini par Michael Riffaterre comme une «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'autre²⁷⁷». D'où son choix, comme hypotexte de base, non seulement de l'imposante retranscription de mythes de la dévoration et de la transformation que représente *Les*

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 19-20.

²⁷⁶ Voir «De l'intertextualité mythique dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig», thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1994.

²⁷⁷ Michael Riffaterre, «La Trace de l'intertexte», *La Pensée française*, n° 215, oct. 1980, p. 8.

Métamorphoses d'Ovide, mais également du *Nouveau Testament* en tant que récit de la transsubstantiation eucharistique réunissant et cristallisant ces deux grands complexes mythiques. Mais ici, le procédé du va-et-vient morcelle spécifiquement le récit fondateur de la culture chrétienne, en exposant les mythes païens qui sont à sa source.

Plus largement, ce montage intertextuel transgresse, au fil des 110 récits poétiques qui composent *Le Corps lesbien*, la mythologie occidentale basée sur la passion sacrificielle et la soumission à une autorité, pour en faire un espace de jeu fondé sur la passion interactive et sur la confrontation. De la formule liturgique «le Corps du Christ», on passe, dans les paratextes de l'œuvre, à la formule ironique : «le Corps lesbien», qui consacre la métamorphose du corps de souffrance par excellence en corps de jouissance par excellence. Or, les amantes du *Corps lesbien*, présentées d'entrée de jeu comme des êtres combattifs : «m/a très forte m/a très indomptable m/a très savante m/a très féroce m/a très douce» (*CL*, p. 7), à l'image des chasseresses vierges d'Artémis, s'offrent aussi comme aliment mais seulement l'une à l'autre et sans que mort s'ensuive; bien au contraire.

M/a très délectable j/e m/e mets à te manger, m/a langue humecte l'hélix de ton oreille [...] (*CL*, p. 17);

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

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

J/e commence par le bout de tes doigts, j/e mâche les phalanges, j/e broie les métacarpes les carpes, [...] j/e détache le biceps de l'humérus, j/e le mange, j/e m/e repais de toi m/a très délectable [...], j/e t'absorbe m/a très précieuse, à l'intérieur de m/oi j/e te retiens (*CL*, p. 137).

En ce sens, Monique Wittig, de manière ludique, substitue au corps sacrifié (ici, par la sociosexualité) un corps de désir, c'est-à-dire un «sujet», comme le souligne Namascar Shaktini : «*The Lesbian Body* affirms, through its very existence in literary discourse, the concept of a female subject of desire²⁷⁸.» Autrement dit, l'auteur court-circuite l'imaginaire occidental qui fixe les personnages d'amantes en objets érotiques «morcelables» (cheveux soyeux, joli minois, taille fine, etc.), pour les montrer comme des êtres à part entière, c'est-à-dire actifs et changeants, insaisissables.

[J]/e suis empoisonnée par toi qui m/e nourris, j/e m/e rétrécis, j/e deviens toute petite, j/e suis une mouche maintenant [...], tu essaies vainement de me cracher [...], j/e pose m/es ventouses contre ta douce lurette (CL, p. 17);

Pourquoi [...] t'es-tu faite pierre alors que j/e t'aime si tendrement ? [...] J/en appelle aux déesses, qu'elles m/e changent en pierre m/on flanc soudé à ton flanc (CL, p. 26);

[J]/e m/e mets à hennir à m/on tour aussi fort que j/e peux [...], j/e galope à présent [...], m/es pattes foulent le sable avec bonheur [...] (CL, p. 110-111);

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 (CL, p. 126).

Ainsi, de même que Monique Wittig récupère les fils de mythes centraux pour les retisser, de même, elle retrouve et rassemble, à la manière d'Isis, les parties dispersées d'un corps de désir.

²⁷⁸ Namascar Shaktini, «A Revolutionary Signifier : The Lesbian Body», *Lesbian Texts and Contexts* (sous la direction de K. Jay et J. Glasgow), New York University Press, 1990, p. 300.

j/e cherche [...] tes morceaux [...], j/e trouve ton nez une partie de ta vulve tes nymphes ton clitoris, j/e trouve tes oreilles un tibia puis l'autre, j/e te rassemble bout à bout, j/e te reconstitue, j/e remets en place tes yeux [...], j/e dispose tes cheveux sur les mottes d'herbe, m/oi Isis la très puissante j/e décrète que comme par le passé tu vis Osiris m/a très chérie m/a très affaiblie [...] (CL, p. 86-87).

En outre, en bouclant le récit biblique (*La Genèse*) — qui consacre par écrit le corps de souffrance, la victime propitiatoire : «j/e te fais rentrer dans la terre d'où tu sors pour n'en plus revenir m//abattant sur toi [...], j/e te tue [...]» (CL, p. 159 et 162) —, l'auteur démolit les fondements du système de représentation que constituent les notions d'exclusion (du paradis terrestre) et de châtiment («tu es glaise et tu retourneras à la glaise²⁷⁹»), pour en proposer d'autres qui soient davantage liés à la mobilité de l'être et à ses possibilités de dépassement.

Toutefois, aucun critique du *Corps lesbien* ne s'est arrêté à sa structure intertextuelle au moment d'aborder sa dimension subversive. En effet, la plupart d'entre eux ont été soit séduits par les qualités poétiques de ce chant d'amour, que plusieurs comparent au *Cantique des Cantiques*, soit choqués par la violence textuelle déployée par l'auteur pour démanteler les clichés entourant les personnages d'amantes et le thème de la passion²⁸⁰. Répondant à ces derniers commentateurs, Erika Ostrovsky émet la remarque suivante :

It is probably an exaggeration to emphasize to such an extent, the violent aspect of Wittig's poetry. And yet it is vital to speak of it, for it has a number of important purposes. It makes a work of art, even though it is a love poem, into a «war machine» that destroys existing forms. It pits a new approach against traditional models. But most of

²⁷⁹ *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, 1975, p. 21.

²⁸⁰ «Monique Wittig's ideas on love would be enough to send any timid souls on her island jumping the queue to take the first ferry-boat to a nunnery», auteur anonyme, «Butch telegraph», *Times*, 4 janvier 1974, vol. 748, n° 3, p. 5. Voir aussi C. J. Rawson, *Cannibalism and Fiction: «Reflections on Narrative Form and "Extreme" Situations»*, *Genre*, vol. XI, n° 2, été 1978, p. 227-313.

all, it explores the experience of love at depth, and in ways, never before attempted²⁸¹.

Par son continuel va-et-vient entre les fils mythiques païens et chrétiens, non seulement Monique Wittig opère-t-elle la déconstruction de textes sacrés, ou censés être intouchables et immuables, non seulement remplace-t-elle le pacte de soumission des croyants envers Dieu par un pacte amoureux entre êtres égaux — mais elle substitue au rapport Père autoritaire/Fils victime (mythes cannibales) et Prétendant tout puissant/Vierge impuissante (mythes de la métamorphose) un rapport de réciprocité entre amantes —, tout en mettant en évidence le processus de la création textuelle, qui est l'absorption et la transformation de textes précédents.

En ce sens, le réagencement des mythes centraux de la culture occidentale, dans *Le Corps lesbien*, démantèle plus radicalement encore la forme romanesque que ne le font la juxtaposition d'échantillons de textes dans *L'Opoponax* et l'entrecroisement des formes littéraires dans *Les Guérillères*. Ainsi, l'une des fonctions premières de cette œuvre est de faire violence aux textes antérieurs. En rappelant, par exemple, les récits d'amours homosexuels et lesbiens, ainsi que les mythes liés aux rapt de Ganymède, des nymphes ou des chasseresses d'Artémis dans les textes qui ont précédé l'ère chrétienne en Grèce, *Le Corps lesbien* ébranle de fait l'image des amants polarisés (hiérarchisés) et expose au grand jour les rapports sociaux de sexe que recouvre le mythe de l'amour tel qu'il est dépeint dans les romans modernes érotiques ou sentimentaux²⁸². Cette brèche dans la représentation d'amants

²⁸¹ Erika Ostrovsky, *op. cit.*, p. 92.

²⁸² Pascale Noizet, *op. cit.*, *passim*. Ce pourrait être un exemple de ce que Roland Barthes décrit comme «la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle», *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p. 8.

plus ou moins respectueux des conventions sociales permet un traitement extrêmement libre et nuancé des relations amoureuses.

Nous employons à dessein la forme masculine du mot «amants» pour insister sur le fait que Monique Wittig traite moins, dans *Le Corps lesbien*, d'individus en particulier que d'êtres humains, comme l'atteste son usage exclusif des pronoms personnels «je» (scindé) et «tu», ainsi que son approche «anatomique» et «physiologique». De fait, les nombreuses descriptions corporelles des protagonistes ne visent pas la configuration d'un visage et d'une silhouette précise, mais portent sur des composantes organiques et structurelles : «J/e découvre que ta peau peut être enlevée délicatement pellicule par pellicule, j/e tire, elle se relève, elle s'enroule [...] découvre les muscles ronds et les trapèzes du dos [...]» (CL, p. 9). Combinés à la centralité des références mythiques, ces choix formels donnent à l'illustration du sentiment amoureux une dimension plus universelle que ce qu'a pu réaliser jusqu'ici le récit romanesque. D'où cette remarque d'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 experience that constitute love — everywhere, at all times, and between all possible individuals²⁸³.

Ajoutons que la constante convocation de mythes dédouble, et parfois même démultiplie, chacun des textes qui composent *Le Corps lesbien*, de telle sorte qu'il est impossible de lire ce dernier comme un simple récit. On entrera plutôt dans cette œuvre comme en un labyrinthe bourdonnant de «paroles» (mythos) plus ou moins familières, labyrinthe à l'intérieur duquel il n'est pas aisé d'évoluer sans le fil d'Ariane

²⁸³ *Ibid.*, p. 78.

que constitue sa structure intertextuelle. On ne s'étonnera donc pas qu'après ce retour aux mythes, Monique Wittig ait décidé de s'inspirer d'une œuvre qui annonce la Renaissance humaniste en Europe, c'est-à-dire un retour aux valeurs de l'Antiquité. Avec le même humour qui lui a servi à miner le roman d'apprentissage à partir du corpus scolaire, le roman épique à partir de textes représentatifs de diverses idéologies, et le roman d'amour à partir des mythes, l'auteur affronte maintenant le roman d'aventures, en recourant à *La Divine Comédie* de Dante.

2.2.c La recontextualisation hypertextuelle : l'émergence d'une nouvelle perspective

Ainsi, après être passée de l'ensemble des textes existants, aux catégories littéraires, puis aux complexes mythiques, Monique Wittig semble encore préciser son corpus intertextuel, dans *Virgile, non*, en choisissant un seul hypotexte comme toile de fond, à savoir un poème. Or, *La Divine Comédie*, qui «intériorise l'action et les motifs traditionnels de l'épopée²⁸⁴», unit rien de moins, selon Daniel Madelénat, que «la tradition médiévale au modèle homérique²⁸⁵». C'est d'ailleurs cette dimension profondément hybride de l'œuvre, également décrite comme «une manière de songe prémonitoire où s'interpénètrent le récit d'une initiation mystique et l'exposé d'une doctrine politique²⁸⁶», qui la distingue le plus clairement des autres textes «sérieux» de son époque — sa qualification de «comédie» n'étant due qu'à sa fin heureuse. Plus concrètement, *La Divine Comédie* condense, avec bonheur, les genres littéraires du récit de voyage, de la quête spirituelle, du dialogue philosophique, du traité de théologie et de la thèse cosmogonique. En outre, ce poème narré à la première

²⁸⁴ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 214.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 216.

²⁸⁶ Cécile Sérédia, préface de *La Divine Comédie* de Dante parue chez Marabout, Verviers, 1972, p. 11.

personne rompt également avec le latin associé à la tradition scolastique. Rédigée en toscan dans un style parfois réaliste et proche de la prose, l'œuvre de l'humaniste florentin se voulait plus accessible à l'ensemble de ses contemporains.

Or, là où Dante propose une interprétation du monde mystique et anagogique, c'est-à-dire idéaliste, l'auteur de *Virgile*, *non* s'attache à l'articulation d'une perspective matérialiste originale. Là où le magistrat-prieur démis et banni de sa ville natale inscrit sa conviction que «le salut de l'humanité pécheresse et livrée au désordre se trouve lié à la restauration du pouvoir temporel impérial usurpé par une Église corrompue²⁸⁷», l'ancienne militante féministe désormais en exil affirme sa propre conviction que les maux de l'humanité sont issus d'une aliénation des êtres qui peut et doit être combattue. Alors que pour Dante, Dieu a créé un monde sensé et juste, ce dont rend compte l'harmonieuse structure ternaire (Enfer, Purgatoire, Paradis) de *La Divine Comédie*, pour Monique Wittig, l'ordre hiérarchique du monde, tel qu'il a été arrêté et imposé par une poignée d'individus à travers les âges, n'est qu'une fiction servant à masquer l'esclavage et les autres injustices humaines. Aussi relocalise-t-elle l'enfer de *La Divine Comédie*, redéfini comme un ensemble de misères et de sévices, dans la vie de tous les jours et désigne-t-elle par l'expression «âmes damnées», non plus les pécheurs, comme le fait Dante, mais les êtres les plus exposés à la pauvreté, à la violence et à l'exploitation, à savoir les individus de sexe féminin.

Ainsi, plutôt qu'à une traversée ordonnée des cercles de l'enfer et du Purgatoire jusqu'au Paradis, à la suite du doux poète Virgile, nous sommes entraînés, dans *Virgile*, *non*, parfois dans un désert, parfois dans un dédale de rues et d'allées mal éclairées, voire dans les limbes d'un bar lesbien ou dans le paradis que

²⁸⁷ Cécile Sérédia, *op. cit.*, p. 11.

représentent de rares moments de bonheur, le tout sous la bonne garde d'une philosophe littéralement armée, du nom de Manastabal. De même que Dante met en scène un personnage qui porte son propre nom, de même Monique Wittig donne son patronyme à sa narratrice. Mais alors que le but de l'auteur éponyme de Dante est d'interroger les pécheurs pour mieux connaître Dieu et sa justice, celui de Monique Wittig consiste à tenter de comprendre pourquoi les âmes damnées de la terre en sont venues à accepter le sort qui leur est réservé. Mais la narratrice «Wittig» tente aussi de délivrer, avec Manastabal, celles qui, parmi les prostituées, ménagères accablées, jeunes femmes affamées ou homosexuelles suicidaires, peuvent l'être. Mais encore faut-il que celles-ci le veuillent bien, ce qui est rarement le cas. D'autant plus que le lesbianisme affiché de l'auteur fictif suscite plus de méfiance que de confiance. Constatant ainsi l'ampleur des dégâts, cette dernière s'emporte ou se désespère.

Néanmoins, si Monique Wittig fait place au «moi concret du poète, avec ses doutes, ses colères, ses souvenirs²⁸⁸», ce n'est pas pour «compense[r], comme Dante, l'invasion du merveilleux²⁸⁹» dans le texte (les métamorphoses des pécheurs en enfer par exemple), mais, au contraire, pour mettre en relief le cauchemar que vivent les âmes damnées et la nécessité d'agir. Par ce retour à l'action héroïque concrète, Monique Wittig renoue avec la dimension proprement aventureuse de *L'Odyssée* d'Homère (que délaisse Dante qui s'inspire également de cette épopée) : «*L'Odyssée* est une épopée «romanesque», une sorte de roman d'aventures : le héros, après avoir pensé vingt fois mourir, retrouve à la fin sa femme, sa maison et les siens²⁹⁰.» Ainsi, elle peut soulever la question de la conquête de la «liberté» au sens existentiel du

²⁸⁸ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 216.

²⁸⁹ *Loc. cit.*

²⁹⁰ Robert Flacelière, Introduction de *L'Illiade et l'Odyssée*, d'Homère, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1955, p. IV.

terme. Car comment passe-t-on de la condition de jouet (de la vie, des autres), à celle de réd/acteur, de transformateur (de sa vie et du monde), semble demander la narratrice «Wittig» à son guide. En participant activement, répond Manastabal, au remplacement de la morale judéo-chrétienne qui demande aux victimes, aussi nombreuses qu'elles soient, d'accepter leur sort et leurs maux, par une morale qui pose la liberté comme projet de vie, non seulement pour acquérir une meilleure conscience de soi-même et des autres, mais aussi pour alléger la souffrance humaine :

[O]n ne peut aborder les âmes damnées que parce qu'on a pour but de les faire sortir de l'enfer et d'y réussir, coûte que coûte. Et à ce faire c'est aussi bien pour soi qu'on travaille comme il n'y a de liberté que précaire et que son maintien est à ce prix (VN, p. 38).

Sur le plan stylistique, Monique Wittig recontextualise l'hypotexte de la *Divine Comédie* en le «prosifant», comme dirait Gérard Genette. Or, le langage oral qu'elle adopte est chargé d'expressions populaires²⁹¹ — «je me tiens à quatre» (p. 14), «se faire la malle» (p. 29), «en venir aux mains» (p. 57) —, mêlé d'anglais — «dykes» (p. 21), «Do you want a ride?» (p. 50), «parking-lot», (p. 58) — et de références associées à la culture populaire occidentale, comme la vie des héros et des saints (d'Alexandre à Zorro, de saint Georges à Jeanne d'Arc), ainsi que les légendes et les contes (monstres et personnages mythiques, *Alice au pays des merveilles*). Par ses choix linguistiques et culturels, non seulement l'auteur rejoint ses compatriotes, mais elle interpelle aussi ses contemporains.

Par ailleurs, la subversion qu'opère Monique Wittig vis-à-vis du genre même du roman d'aventures, défini comme «un récit plus récit que les autres [...] à l'intérieur

²⁹¹ On notera que l'auteur déforme, à l'occasion, ces clichés de manière à mettre en relief son propos et à maintenir l'attention de ses lecteurs : «elles font boucherie double» (p. 51), «de rire finit par se tordre les côtes» (p. 89), «ils ont la dent leste» (p. 117).

d'une narration exemplaire²⁹²», s'apparente à celle que réalise Dante. Car, de même que dans *La Divine Comédie*, le «parcours héroïque obéit à la nécessité interne du salut (et non plus à la logique formelle d'une intrigue)²⁹³», de même, dans *Virgile, non*, il obéit à la nécessité de la «délivrance». Or, l'arrachement des personnages à leur aliénation sociale et historique implique leur mise à distance du récit romanesque en tant qu'il reproduit dans sa forme et dans ses thèmes les idées reçues. Autrement dit, la narratrice de *Virgile, non* doit représenter le monde sur la base de ses propres perceptions dissidentes et non plus sur celles que lui fournissent l'ensemble des romans. D'où son choix de ne pas se référer aux œuvres romanesques et de traiter de manière extrêmement déroutante les personnages féminins.

D'une part, elle désérotise leur objectivation :

Il s'agit bien d'une revue avec la quantité de tissu brillant et de chair nue qui convient. Celles qui ont des plumes attachées au derrière et sur la tête également en grands panaches marchent devant, en faisant balancer les plumes de leur chef et les plumes de leur cul. Celles qui ont des oreilles et des queues blanches et rondes de lapin marchent immédiatement derrière [...] (VN, p. 54);

et associe leur situation, non sans humour, à celle des éclopés de guerre :

Les tambours et les grosses caisses battent et on voit arriver [...] ce qu'on ne voit jamais physiquement quoiqu'on en ait la connaissance abstraite. Des âmes damnées dont les pieds ont été découpés et qui maintenant sont bandés comme des bouts de pieux, tout ronds, marchent les premières car il faut bien qu'elles règlent la vitesse de l'avance générale. [...]. Celles qui sont châtrées suivent en plusieurs pelotons constitués suivant leur forme de mutilation, qui n'ayant que l'absence d'un clitoris à déplorer, qui privées en plus du capuchon, des nymphes, [...] (VN, p. 93-95).

²⁹² Ariel Denis, «Roman d'aventures», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 649.

²⁹³ Daniel Madelénat, op. cit., p. 215.

D'autre part, elle renouvelle, sur le mode ludique car le ton est plaisant, l'image des protagonistes lesbiens : «C'est à moi à faire leur louange et à dire que toute beauté de geste et de corps y étant aussi bien que la force, il ne leur manque rien pour être anges en paradis s'il advient» (VN, p. 45). De la sorte, elle renverse ironiquement la perspective qui faisait des lesbiennes des «âmes damnées» dans la littérature depuis l'avènement du christianisme.

En outre, les perceptions inédites de «Wittig» s'inscrivent non pas dans une histoire en bonne et due forme, ce qui aurait l'effet de les dissoudre, d'en diminuer la force d'impact, mais dans un texte fragmenté et non linéaire, les chapitres médians composant *Virgile*, *non* étant interchangeables. En somme, Monique Wittig substitue, au récit d'aventures, l'aventure même de réécrire le monde comme espace de liberté et d'autonomie.

Monique Wittig, comme on vient de le voir, subvertit les genres romanesques en construisant d'ingénieux montages intertextuels qui font éclater la structure et la clôture sémantique du récit sans compromettre la cohérence de l'œuvre. Ainsi, la *juxtaposition* d'échantillons de textes, dans *L'Opoponax*, en matérialisant le point de vue distancié et morcelé de l'enfant sur le monde, déboulonne la vision lisse, évolutive et souvent sentimentale du monde qui caractérise les romans d'apprentissage. De même, l'*emmêlement* systématique des formes littéraires (orales et écrites, temporelles et spatiales, fictives et historiques), en concrétisant la guérilla que mènent les protagonistes des *Guérillères* contre les bi-catégorisations différentialistes, met en lumière les limites conceptuelles et formelles des romans utopiques et historiques. De la même façon, en mettant en scène le processus de création du texte fondateur par l'entremise d'un *va-et-vient* entre les mythes centraux

païens et chrétiens, *Le Corps lesbien* saborde le genre du roman d'amour. Enfin, la recontextualisation d'un poème humaniste précurseur de la Renaissance, dans *Virgile, non*, transforme la quête spirituelle du personnage de «l'aventurier» philosophe en opération de sauvetage des personnages condamnés à l'aliénation et à l'esclavage.

3.0 Vers une définition du contre-texte

Dans le chapitre précédent, nous avons défini l'œuvre subversive sur le plan intertextuel comme un texte en rupture avec les conventions littéraires formelles et thématiques. On pense, entre autres exemples, à Lautréamont développant, par l'entremise du plagiat²⁹⁴, «une écriture de la révolte et de la transgression, qui met à sac la littérature scolaire et académique²⁹⁵»; à Borges qui, par la saturation des références littéraires et la circulation anachronique des textes, «bouleverse la succession des œuvres et leur dénie tout rapport d'engendrement et de filiation²⁹⁶»; ou encore à Georges Pérec qui, par la combinatoire mathématique²⁹⁷, rompt avec «une conception de l'œuvre linéaire, au développement organique²⁹⁸».

Monique Wittig, elle aussi, adhère, comme nous venons de le voir, à cette pratique du «nivellement et de l'égalité de tous les écrits²⁹⁹» qui fait «éclater la

²⁹⁴ «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste», Lautréamont (*Les Poésies*, II, 1870), cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 136.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 135. Lautréamont remet également en cause «l'écriture individuelle et [...] la propriété littéraire», *ibid.*, p. 137.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁹⁷ «[J]'en arrivai ainsi [dans *La Vie mode d'emploi*] à une sorte de "cahier des charges" dans lequel, pour chaque chapitre, était énumérée une liste de 42 thèmes qui devaient figurer dans le chapitre. Ainsi, dans le chapitre 23, il fallait utiliser une citation de Jules Verne et une de Joyce», Georges Pérec, cité par Nathalie Piégay-Gros, *ibid.*, p. 145-146.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 146.

linéarité du texte³⁰⁰». Toutefois, elle systématise encore davantage cette «rupture qui met à mal la tradition, bafoue l'autorité des modèles et modifie profondément le statut et la nature du texte³⁰¹». En effet, elle ne se contente pas d'exacerber le métissage propre au roman par la négation, l'érudition ou l'habileté technique, mais elle le «formalise» (le met en relief en tant que forme) en convoquant spécifiquement les textes sources de ce genre, à savoir l'épopée et le chant d'amour. En outre, elle structure ce métissage de manière non seulement à sortir du cadre de l'histoire, du récit, mais à créer également un sur-texte capable d'évoquer ce qui reste normalement entre les textes, voire dans un sous-texte : les silences, les détours, les paradoxes, etc. Par cette hybridation systématique des textes fondateurs du roman — qui sont aussi à l'origine de l'ensemble des textes littéraires — et de leurs «héritiers», elle s'attache donc à faire surgir ce qui n'existe encore que dans l'informe ou l'interdit : «Je dis que ce qui n'est pas, est également » (G, p. 17).

En passant à ce deuxième niveau de structuration du texte, Monique Wittig donne à voir le territoire littéraire comme un tout qu'il devient possible de transformer. De fait, en se concentrant sur les frontières des œuvres, les passages d'un genre à l'autre (par exemple du mythe au récit épique sacré), leurs métamorphoses ou leurs recontextualisations (comme celle de *L'Odyssée* ou de *La Divine Comédie*), elle recadre, déplace, ouvre l'univers du littéraire dans lequel ses propres textes s'inscrivent. Or, dans la mesure où cette stratégie fait violence tant aux œuvres antérieures qu'aux catégories qui les définissent (personnages féminins et masculins, littérature orale et écrite, fiction et essais, etc.), et donc au système symbolique qui les sous-tend (existence d'essences transcendantales, binarisme,

³⁰⁰ Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *op. cit.*, p. 266.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 135.

complémentarités des sexes), Monique Wittig élabore un véritable contre-texte au sein du grand texte.

En effet, en entrecroisant de manière *radicale* et *structurale* l'ensemble des œuvres de la littérature européenne, incluant l'épopée et le poème lyrique, elle transgresse le genre «encore inachevé³⁰²» du roman, à tout le moins dans sa forme de vitrine et de parodie des formes monologiques, en exposant au grand jour sa propre clôture axiologique et conceptuelle. Elle procède en court-circuitant les deux pôles catégoriels du système de représentation occidental, c'est-à-dire en abolissant — aux trois paliers repérables de l'architexture romanesque que forment les personnages, le style et la thématique — sa structure binaire (guerrier/amante, héroïsme/lyrisme, aventure/amour). Elle le fait également par l'entremise de montages intertextuels — juxtaposition, entremêlement, va-et-vient ou recontextualisation paradoxale d'intertextes ou d'hypotextes — qui non seulement morcellent la structure narrative de chaque œuvre, mais la dominant sur les plans formel et sémantique. Plus spécifiquement, nous avons vu que ces montages intertextuels subvertissent les récits romanesques canoniques sur l'enfance, les guerres, les rencontres amoureuses, ainsi que les récits d'aventures, au profit d'un recadrage de leurs thèmes. Naît ainsi un nouveau texte où les catégories essentielles comme le masculin et le féminin ou la passion et l'action, ne signifient plus rien, et où la matérialité de l'écriture est mise en relief.

En restructurant de la sorte l'ensemble des textes de la culture occidentale, depuis les vers épiques et lyriques jusqu'au roman, Monique Wittig ne cherche pas à s'appuyer sur l'autorité des auteurs ou des modèles précédents, pas plus qu'elle ne

³⁰² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 441.

s'emploie à tout renier, à faire table rase de la culture littéraire. En effet, son but consiste moins à remplacer «l'idée fausse» par «l'idée juste», à la manière de Lautréamont, ou à s'amuser avec le métissage propre au roman en inventant, comme Georges Pérec, des combinatoires mathématiques, qu'à simplement mettre au jour ce qui ne l'a pas encore été et à trouver, pour ce faire, la forme qui conviendra le mieux. En ce sens, les contre-textes qu'elle propose retissent les fils intertextuels les plus susceptibles d'ouvrir le texte occidental à d'autres perspectives, d'explorer ses marges et ses blancs. À ce stade, nous définirons donc le contre-texte comme un texte déroutant qui surgit du morcellement et de la reconstruction de l'ensemble des textes de la culture occidentale. Il reste à voir, à présent, ce que l'étude de la subversion dialogique ou de l'interdiscursivité chez Monique Wittig, peut ajouter à la compréhension de son œuvre, ainsi qu'à la définition du contre-texte. Et donc à analyser à partir de quelles perspectives inédites l'auteur peut tendre vers de l'inconnu et ainsi inscrire une critique du texte dans le texte.

Chapitre III

La subversion dialogique

Entre ce non nommé [«des régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit»] et le langage qui n'est qu'un système de conventions, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la commodité de la communication, il faudrait qu'une fusion se fasse pour que, patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte³⁰³.

Diogenes, sold as a slave by pirates, was asked: «What can you do?» «I give order,» she said, «sell me to that fellow over there. He looks as if he needs a master»³⁰⁴.

Les protagonistes de Monique Wittig citent fréquemment, à haute voix et de mémoire, les mots des autres. Ils diront, par exemple, «et introibo ad altare Dei, et j'irai à Dieu qui est ma joie» (*O*, p. 188), «le pouvoir est au bout du fusil³⁰⁵» (*G*, p. 204) ou, encore, «on ne peut concevoir que ce qui existe³⁰⁶» (*VN*, p. 24). Or, depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme dans l'œuvre de Dostoïevski, on sait que les paroles assumées articulent la perspective socio-

³⁰³ Nathalie Sarraute, «Ce que je cherche à faire», *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* (dir. J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon), Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, t. II, p. 32-33.

³⁰⁴ Ross Chambers, *op. cit.*, p. xiii.

³⁰⁵ Mao Tsé-Toung, «Problèmes de la guerre et de la stratégie», *Écrits militaires*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1969, p. 311.

³⁰⁶ «[L]es choses que nous concevons fort clairement et fort distinctement sont toutes vraies», René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Bordas, 1988, p. 36.

historique (origine ethnique, culture, classe sociale, profession, statut, âge, etc.) sur le monde de ceux qui les prononcent — d'où le choix du théoricien de parler de «mot/discours³⁰⁷». Toutefois, lorsque les mots d'autrui sont mis en dialogue au sein d'un énoncé, que «deux consciences linguistiques, celle qui est représentée et celle qui représente, appartenant à un système de langage différent³⁰⁸», sont perceptibles dans un discours, nous sommes en présence d'un énoncé bivocal ou dialogique. En ce sens, il y a dialogisme lorsque l'on perçoit, dans les paroles d'un personnage, des mots, un ton, une manière de parler qui ne lui appartiennent pas en propre, lorsque son discours se fait dissonant, prudent ou polémique. Autrement dit, un énoncé est dialogique dès qu'un personnage emprunte un style ou des propos avec lesquels il est plus ou moins en accord, dès qu'il a l'air de s'interroger, de se moquer ou de débattre intérieurement. De même, le roman bivocal est celui qui fait dialoguer des énoncés hétérogènes de manière à rendre possible l'émergence d'un nouveau point de vue sur le monde.

C'est en outre la représentation d'une *libre interaction* des énoncés qui confère au roman dialogique sa dimension subversive par rapport aux œuvres monologiques ou monophoniques. Car même lorsque ces dernières reproduisent des fragments d'autres discours, elles se contentent de les resituer au sein de leurs propres interprétations du monde, de réduire leur signification en fonction de ces dernières. Ainsi, c'est dans la mesure où le roman dialogique s'attache à la représentation ahistorique de diverses visions socioculturelles qu'il mine les perspectives arrêtées

³⁰⁷ Le premier sens du mot *slovo* qu'emploie le théoricien, nous dit Julia Kristeva, «est “mot” [...] ; mais il veut dire aussi [...] “discours”». Ce terme renvoie au «concept d'un langage porté par un sujet et/ou d'un sujet se faisant dans la langue», texte de présentation, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 12.

³⁰⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 176.

(a-historiques) et absolues (univoques) qui caractérisent une époque. En Europe, Julia Kristeva rappelle que de telles perspectives étaient incarnées au «Moyen Âge par l'autorité du texte religieux et durant l'ère bourgeoise par l'absolutisme de l'individu et des choses³⁰⁹».

Par conséquent, un romancier qui se contenterait d'introduire dans la bouche de l'un de ses protagonistes un discours dissident, de quelque nature qu'il soit, ne ferait pas œuvre de subversion. En fait, tant qu'un auteur reste à l'intérieur des cadres de la logique formelle (fondée sur les concepts d'identité, de substance, de définition et de causalité), tant qu'il n'adopte pas une approche dialogique («logique de la distance, [de la] relation, [de l']analogie, [de l']opposition non exclusive, [et] transfinie³¹⁰») qui lui permettrait d'entrer en dialogue avec ses personnages, de se laisser pénétrer par leurs voix et de les laisser se pénétrer de la sienne, et ainsi de casser le rapport «duel» qui postule un sujet univoque, il perpétue le système conceptuel qui sous-tend la tradition, l'organisation sociale ou l'idéologie qu'il leur fait dénoncer.

En ce sens, l'écrivain subversif sur le plan dialogique délaisse le mode narratif autoritaire ou dénotatif qui positionne le lecteur, comme le remarque Ross Chambers, «so as to encourage maximum identification with the (textually produced) narratee³¹¹», pour inventer un mode narratif qui place le lecteur en position d'interprétant («interpretative subject»), et donc de décrypteur potentiel de sa

³⁰⁹ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, op. cit., p. 107.

³¹⁰ Loc. cit.

³¹¹ Ross Chambers, op. cit., p. 13. L'auteur précise : «one can, as empirical reader, assimilate more closely with the narratee (as object of desire) or with the narrator (as desiring subject), the *norm* — of unsophisticated or perhaps simply cursory reading — being perhaps that of maximal identification with the narratee, a norm that corresponds to a maximal repression of the reader's function as mediating *tiers*», *ibid.*, p. 32.

dimension transgressive. Contrairement au sujet absolu, a-temporel, que suppose l'œuvre univoque, l'œuvre dialogique interpelle un sujet relationnel, ouvert au changement et doué d'un sens critique. S'adressant plus ou moins ouvertement à ce type de lecteur, l'auteur dialogique détournera «the discourse of power in the text, not as a natural phenomenon, but as a *simulated* discourse³¹²». Il le fera en usant d'ironie et en mettant en procès le sujet autoritaire afin d'infléchir le point de vue du lecteur sur le monde. C'est ce qu'ont fait, chacun à sa manière, Nerval, Baudelaire, Flaubert, Dostoïevski, Mallarmé, Sarraute, mais aussi Monique Wittig, comme nous allons maintenant tenter de le démontrer.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu qu'en amalgamant systématiquement les textes épiques et lyriques, Monique Wittig rend caduque la classification des protagonistes en genres féminin et masculin et crée un personnage radicalement neuf sur la scène littéraire. Il nous faut donc explorer à présent comment se construit, à partir des mots des autres, la perspective sur le monde de ce personnage éminemment subversif. Pour ce faire, nous aurons recours à divers outils. De manière générale, nous nous référerons aux procédés qu'a cernés Mikhaïl Bakhtine, à savoir la stylisation, la parodie et la polémique, pour évaluer «le degré de présence du discours d'autrui³¹³» au sein des énoncés et cerner l'orchestration des voix dans le texte. De même, nous nous rapporterons aux modèles de narration oppositionnelle de Ross Chambers, notamment ceux de la mélancolie et de la séduction, pour saisir la structure dialogique des œuvres de Monique Wittig.

Pour commencer, nous examinerons la dialogisation des pronoms qu'opère l'auteur. Nous le ferons en nous référant à la notion du «pronom de la personne» (à

³¹² *Ibid.*, p. 18.

³¹³ Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, *le principe dialogique*, op. cit., p. 112.

ne pas confondre avec le «pronom personnel»), qu'élabore le linguiste Émile Benveniste, et à celle du «principe dialogique», distinct du dialogue platonicien, qu'abordent certains philosophes et particulièrement Arno Münster³¹⁴. Ensuite, nous nous attacherons à décrire les deux types de dialogisation des instances narratives que l'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre. Ceux-ci correspondent aux grands procédés du contre-discours qu'a articulés Richard Terdiman, à savoir la ré/citation et la dé/citation des énoncés ambiants. Nous verrons ainsi comment Monique Wittig construit, dans ses deux premiers romans, le discours des protagonistes à partir des énoncés des autres (ré/citation) et, comment, dans ses deux dernières œuvres, le discours des protagonistes rompt avec ces énoncés (dé/citation). Outre le fait que ce parcours nous permettra de compléter notre définition du contre-texte, il mettra en relief l'originalité du dialogisme dans l'œuvre de Monique Wittig, qui voit son application étendue dans deux directions, celle de l'inscription des sujets dans la langue même par l'entremise des pronoms et celle de l'inscription de leurs points de vue dans et par la narration.

1.0 L'extension du dialogisme aux pronoms

[J]/e te requiers de te laisser voir, j/e te demande de te laisser toucher, j/e te sollicite de sortir de cette non-présence où tu t'abîmes (CL, p. 31).

Pour inscrire un point de vue subversif sur la scène littéraire, Monique Wittig, on l'a vu, transgresse non seulement les catégories littéraires, mais également celles

³¹⁴ «En nous consacrant à l'analyse du "principe dialogique", nous nous tenons volontairement à l'écart [...] de cette définition classique traditionnaliste du "dialoguer" inaugurée par Platon qui ne pose pas du tout la question de l'autre», Arno Münster, *Le Principe dialogique. De la réflexion monologique vers la pro-flexion intersubjective*, Paris, Kimé, 1997, p. 14.

de la philosophie occidentale et des sciences (concepts binaires, genres sociaux). Sur le plan grammatical, cette transgression passe par la dialogisation du pronom indéfini «on» ainsi que par celle des pronoms «de la personne», pour reprendre la typologie d'Émile Benveniste, c'est-à-dire des pronoms *je/nous* et *tu/vous* en tant que «catégorie du langage qui se rapporte à leur position [fonction] dans le langage³¹⁵» ou, autrement dit, en tant qu'instances du discours.

En fait, ces dialogisations commencent par le cantonnement, dans *L'Opoponax* et les *Guérillères*, des pronoms de la personne au sein des citations de textes (intertextes) et de paroles (interdiscours) :

On dit que Catherine Legrand dit à Valerie Borge, *tu ne m'aimes pas* (*O*, p. 267);

Elsa Brauer dit quelque chose comme, *il y a eu un temps où tu n'as pas été esclave, souviens-toi* (*G*, p. 126);

Elles citent les longs vers de, *nous sommes vraiment la lie de ce monde* (*G*, p. 188);

On entend distinctement les mots de, *beaux visages martiaux [...]/ à celles que nous nommons/ [...]/ il leur faut parure guerrière* (*G*, p. 201)³¹⁶.

De la sorte, l'auteur délimite clairement deux univers subjectifs : celui de la parole assumée par un sujet déterminé (textes et discours rapportés) et celui de la parole associée à un sujet in-déterminé, hors de la détermination (voix narrative). Car

³¹⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 255.

Contrairement aux pronoms de la troisième personne qui «échappent à la condition de personne, c'est-à-dire renvoient non à eux-mêmes, mais à une situation "objective"», les pronoms de la première et de la deuxième personne ne valent que dans l'instance où ils sont produits, selon le linguiste.

³¹⁶ Je souligne.

l'identité des instances narratives, dans *L'Opoponax* et les *Guérillères*, demeure incertaine jusqu'à la toute fin de ces œuvres.

L'Opoponax s'ouvre ainsi : «Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen entre dans la classe le dernier en criant [...]. Ma sœur lui dit de se taire, et pourquoi *tu* arrives toujours le dernier» (*O*, p. 7, je souligne). L'analyse grammaticale de la deuxième phrase, où apparaît le pronom de la personne «tu», révèle que la voix narrative rapporte ce que dit «Ma sœur» à «Robert Payen» de deux façons différentes. Elle le fait d'abord en style indirect («Ma sœur lui dit de se taire»), puis, sans autre transition que la virgule, en style direct («et pourquoi tu arrives toujours le dernier»). En effet, l'usage d'une instance de discours («tu»), l'oralisation de la syntaxe et l'accord du verbe au présent de l'indicatif caractérisent le style direct.

Cependant, comme l'attestent également les exemples susmentionnés, Monique Wittig apporte des aménagements à ce mode de citation des paroles d'autrui. De fait, tous les signes qui marquent l'emprise de l'instance narrative sur ces paroles, à savoir les deux-points et les guillemets ou le tiret, ainsi que la ponctuation (dans l'exemple qui précède, le point d'interrogation), bref toutes ces règles qui encadrent et isolent les paroles rapportées en style direct, ont disparu. Si cette abolition de la frontière typographique entre les mots qui citent et les mots cités oblige le lecteur à redoubler d'attention pour bien saisir qui dit quoi, elle favorise en revanche une plus grande démocratisation de l'espace textuel, comme en témoigne le passage suivant où les voix des enfants et de la religieuse sont mises sur un même pied :

On dit à ma sœur, il revient quand [du ciel ton mari], il ne revient pas, mais quand, jamais, alors il est mort, non il n'est pas mort, et où c'est qu'on met les gens qui sont morts, dans un trou, mais ils vont au ciel?
(*O*, p. 14.)

En fait, les propos de l'instance narrative et des protagonistes peuvent se croiser, pour entrer en conflit ou se faire complices, beaucoup plus librement. Au début de l'*Opoponax*, immédiatement après que la voix narrative a rapporté la question de la religieuse à Robert Payen, par exemple, surgit un commentaire qu'il est difficile, de prime abord, d'attribuer à l'instance narrative ou au personnage : «Elle lui dit de se taire et pourquoi tu arrives toujours le dernier. *Ce petit garçon qui n'a que la route à traverser et qui arrive toujours le dernier*» (O, p. 7; je souligne). Cette incertitude est due au choix, par l'instance narrative, du style indirect libre pour rapporter une remarque de la religieuse : «[tu] n'a[s] que la route à traverser et [tu] arrives toujours le dernier». Dans ce cas-ci, il est clair qu'il y a accord entre la voix narrative et celle du personnage. En outre, cette phrase illustre ce que Mikhaïl Bakhtine appelle «l'hybridisation» et qu'il définit comme un

énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux «langues», deux perspectives sémantiques et sociologiques³¹⁷.

Ainsi, outre la démocratisation des rapports entre le sujet de la narration et les personnages, l'éclatement de la frontière typographique entre leurs mots favorise l'émergence d'un espace de jeu et de dialogue.

1.1 La dialogisation du pronom indéfini «on»

Quant au pronom indéfini «on» que Monique Wittig privilégie, parallèlement au cantonnement des pronoms du côté des paroles rapportées ou des citations, il s'inscrit, par sa souplesse même, dans cet espace de chevauchement entre l'histoire et

³¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 125-126.

son récit. D'une part, la neutralité grammaticale du «on» confère à cette forme pronominale une universalité et donc une représentativité que ne possèdent pas les autres pronoms³¹⁸. D'autre part, sa grande flexibilité référentielle fait en sorte qu'il peut remplacer ou combiner tous les pronoms.

Par ailleurs, en exploitant cette souplesse référentielle au maximum, Monique Wittig emploie le pronom «on» de manière inusitée. En effet, plutôt que d'en faire le représentant d'une seule voix ou d'un seul groupe de voix au sein de l'œuvre ou, à tout le moins, à l'intérieur de chacune des séquences narratives qui la composent, elle l'associe à des voix provenant d'horizons non nécessairement «homogènes». Autrement dit, ce pronom ne représente pas un seul protagoniste ou ensemble de protagonistes — comme par exemple Catherine Legrand et les enfants, une seule ou plusieurs guérillères —, mais des personnages ou groupes de personnages potentiellement conflictuels et variant sans cesse. Les exemples suivants tirés respectivement de *L'Opoponax* et des *Guérillères* rendent clairement compte de cette mobilité du «on» :

On est à table [*Catherine Legrand et ses parents*]. On parle de l'attaque du grand-père il ne peut plus bouger le côté droit, même l'œil est fermé, ça tire sur la bouche [*les parents de Catherine Legrand*]. Le père et la mère regardent Catherine Legrand. On ne peut pas parler [*Catherine Legrand joue à être dans le même état que son grand-père*]. Le côté droit glisse sur la chaise, l'entraîne, Catherine Legrand se penche pour le suivre, on la voit entre la chaise et le plancher [*la mère et le père*] (*O*, p. 12, je souligne).

³¹⁸ Si l'on admet qu'il n'y a qu'un seul genre grammatical, le féminin, le genre masculin étant assimilé au neutre, on admettra aussi que le «on» est neutre contrairement aux pronoms personnels «je»/«nous» et «tu»/«vous». En effet, ces derniers prennent indirectement la marque du féminin, lorsqu'ils représentent un «sujet» féminin, en appelant une féminisation des participes passés et des adjectifs, ce qui n'est pas le cas du «on».

Elles disent que dans ces armées on n'apprend pas le maniement des armes d'une façon efficace [*n'importe qui*]. Elles disent que ces armées sont des institutions. On parle de leurs casernes de leurs postes de leurs garnisons. On parle de leur train de leur génie de leur artillerie de leur infanterie de leur état-major. [*Les guérillères ou les stratèges militaires?*] [...]. Elles disent que ces armées ne sont pas redoutables [...], la participation n'y étant pas volontaire. (*G*, p. 134-135.)

En somme, le pronom «on» représente non seulement tous les types de sujets dans ces deux œuvres de Monique Wittig — y compris le lecteur qui ne peut manquer de se sentir interpellé par cette forme pronominale appartenant surtout au langage parlé —, mais il représente également des catégories d'individus traditionnellement traitées séparément comme les enfants/parents, les elles/ils, mais aussi l'instance narrative et les autres protagonistes. Car le «on» traverse les niveaux d'énonciation comme l'illustre le passage suivant de *L'Opoponax* qui cite un vers de «L'invitation au voyage» de Baudelaire : «Valerie Borge dit à Catherine Legrand que le train ne s'arrêtera pas [...]. On rit [...]. On dit, des meubles luisants polis par les ans décoreraient notre chambre les plus rares fleurs mêlant leurs odeurs» (*O*, p. 269-270). En effet, le pronom «on» concerne tout autant les personnages de Catherine Legrand et Valerie Borge (enfants) que la narratrice Catherine Legrand (adulte), la narrataire Valerie Borge (l'aimée disparue), Baudelaire et, bien sûr, l'insaisissable sujet de l'énonciation³¹⁹. Cette *mobilité* — que j'appellerai «dialogisation» — du pronom indéfini se révèle un procédé extrêmement efficace pour contrer la réduction de toute instance discursive à une identité préétablie et fixe, à une catégorie quelle qu'elle soit.

En outre, en empêchant l'habituelle identification des lecteurs avec un seul des sujets en présence, la dialogisation du pronom «on» les invite à découvrir la

³¹⁹ «The *sujet de l'énonciation*, or "textual subject" [...] is always already and can only ever be produced as the object of interpretation», Ross Chambers. *op. cit.*, p. 26.

perspective du sujet de l'énonciation. Dans ce but, il doit tirer avantage de sa position de «*tiers exclu*» pour tenter de comprendre la place qu'occupent les personnages et les relations qu'ils développent entre eux. C'est ainsi qu'il devient ce que Ross Chambers appelle un «*tertius gaudens*» : «the third who enjoys or profits [of the text]³²⁰» :

The alternative [to reading with the narratee] consists of reading, if one will, "with " the (unknowable) *sujet de l'énonciation*, that is, it consists of "textual" reading, in which, as a consequence, the reader's mediation role is maximally realized as that of (involved) *tertius gaudens*. In narrative terms, such a reading [...] entails identification with both narrator and narratee and hence awareness of [...] the relation between the two³²¹.

1.2 La dialogisation des pronoms

Après que le nouvel usage du «on» se soit bien implanté dans *L'Opoponax* et *Les Guérillères* et qu'un nombre considérable de citations comportant un pronom personnel aient été absorbées par ces œuvres, Monique Wittig dialogise les pronoms de la personne (plus codifiés que le «on») dans ses deux œuvres suivantes. Dans son troisième livre, à savoir *Le Corps lesbien*, la narration se fait à la première personne du singulier. Mais ce n'est plus tout à fait la «personne» que l'on connaît, comme le signale la barre oblique qui scinde sa graphie («j/e») et ce passage du texte :

[J]/e te dis sois bénie [...] toi qui la première es venue m/e relever de m/a faction situation éclatante s'il en fut mais morose toutefois à cause de m/a très grande solitude (*CL*, p. 165).

Il a perdu, du fait de son confinement dans les deux premiers romans et au contact du «on», la suffisance que lui avait léguée la philosophie idéaliste et qu'illustre parfaitement le *cogito* cartésien «Je pense, donc je suis». De fait, le «je» égologique,

³²⁰ *Ibid.*, p. 32.

³²¹ *Ibid.*, p. 33.

auto-réflexif et auto-référentiel se sert d'un «tu» arbitraire pour mettre en œuvre, comme le rappelle Arno Münster, une réflexion dialectique, c'est-à-dire monologique :

L'idéalisme se heurte [...] à l'objection du solipsisme. On lui reproche d'être obligé d'admettre la thèse absurde selon laquelle celui qui énonce le cogito ne peut faire autrement que de conclure : «mon existence est certaine, ton existence l'est beaucoup moins, et plus radicalement, «je suis, donc tu n'es pas»³²².

Or, le «je» scindé de Monique Wittig reconnaît le «tu». Celui-là précisément qui permet au «moi» d'être *en* soi : «Seul le Tu, seule la découverte du Tu, écrit le philosophe Hermann Cohen, m'amène à prendre conscience de moi-même³²³», mais aussi *hors* de soi : «être = être connu³²⁴». Dès lors, le «j/e» peut choisir d'entrer en relation avec le «tu» qui vient à sa rencontre — suivant le «concept (judaique) de l'élection» qu'a articulé Martin Buber :

Le «Tu» vient à ma rencontre. Mais c'est moi qui entre en relation immédiate avec lui. Aussi il y a dans cette rencontre celui qui élit et celui qui est élu, c'est une rencontre à la fois active et passive³²⁵.

En fait, ce «tu» qui n'est pas l'Autre de l'Ego, ce «tu» avec lequel le «j/e» choisit d'entrer en relation, s'avère être, chez Monique Wittig, l'un des sujets les plus méconnus dans la culture occidentale et donc potentiellement dangereux pour le

³²² Arno Münster résume ici Vincent Descombes (*Le même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979, p. 33), *op. cit.*, p. 153.

³²³ Citation de Hermann Cohen (*La religion de la raison par ses sources dans le Judaïsme*, Berlin, 1918) traduite par A. Münster, *ibid.*, p. 38. Martin Buber distingue le Je dans sa rencontre avec le monde des choses (JE-CELA) et le Je dans sa rencontre avec l'autre (JE-TU). Pour ce philosophe, précise A. Münster, seul le deuxième cas met en cause l'être entier, *ibid.*, p. 27-42.

³²⁴ Vincent Descombes, *op. cit.*, p. 33.

³²⁵ Arno Münster résume l'essai *Je et Tu* de Martin Buber (Paris, Aubier-Montaigne, 1938), *op. cit.*, p. 30.

«moi» idéaliste, à savoir le sujet lesbien³²⁶. D'une part, il résiste à la clôture des monstrations, à la censure et aux châtements, dont la mort, qui caractérisent son traitement littéraire au fil des siècles depuis Sappho³²⁷. D'autre part, il récupère, dissout, parodie ces représentations mythiques dans *Le Corps lesbien*, en se transformant non seulement en animaux, en plantes et en éléments, mais également en héros et en dieux, incluant le Christ, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

La re-connaissance de (ce) «tu» — au-delà de ses multiples métamorphoses — passe par une série d'explorations psychiques et physiologiques plus ou moins fantastiques, qui mettent toutes à nu son humanité :

J/e découvre que ta peau peut être enlevée [...], j/e tire, la peau découvre les muscles ronds et les trapèzes du dos, elle se relève jusqu'à la nuque, j//arrive sous tes cheveux [...], j/e touche ton crâne [...], j/e te tiens tout entière à présent [...] tes dernières pensées derrière tes yeux arrêtées dans m/es mains (CL, p. 9).

Mais si le «j/e» réalise l'universalisation et la matérialisation littéraire du «tu», ce dernier libère le «moi» de sa dimension idéale en opérant également son incarnation textuelle :

Tu mets autour de ton cou m/on duodénum rose pâle assez veiné de bleu. Tu déroules m/on intestin grêle jaune. Ce faisant tu parles de l'odeur de m/es organes mouillés, tu parles de leur consistance, tu parles de leurs mouvements, tu parles de leur température (CL, p. 33).

Sans aucun sentimentalisme, sans même masquer la violence qu'implique toute interaction un tant soit peu profonde, Monique Wittig illustre «la (possible)

³²⁶ Marie-Jo Bonnet, auteur de la première histoire francophone des lesbiennes, écrit : «Les lesbiennes sentent le soufre et rares sont les historiens qui ont le courage de ne pas les exclure de l'histoire», dans *Les relations amoureuses entre les femmes*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 15.

³²⁷ Jeannette H. Foster, *Sex Variant Women in Literature*, Tallahassee, Naiad Press, 1985.

unité du Je avec Autrui en tant que Tu qui, dans l'hypothèse d'un rapport réel approfondi, intègre le Tu dans le Soi³²⁸», mais aussi le Soi dans le Tu.

J/e suis habitée [...] par toi [...] j/e dois à présent lutter contre l'éclatement pour continuer m/a perception globale, j/e te rassemble dans tous m/es organes, j/e m//éclate, je m/e rassemble (CL, p. 109).

En ce sens, les multiples absorptions littérales de «tu» par «j/e» et vice versa, ainsi que leurs métamorphoses, ne cessent de métaphoriser l'assimilation discursive de chaque protagoniste par l'autre et les transformations qui découlent inévitablement de telles interactions :

M/a très délectable j/e m/e mets à te manger, m/a langue humecte l'hélix de ton oreille [...]. Une fois absorbée la partie externe de ton oreille j/e crève le tympan [...]. [J/e] fais une percée jusqu'au maxillaire [...] j/e te regarde au-dedans de toi, [...] j/e m/e rétrécis, j/e deviens toute petite, j/e suis une mouche maintenant, j//enraye le fonctionnement de ta langue, tu essaies vainement de m/e cracher, tu t'étouffes, j/e te suis prisonnière, j/e suis collée à ton palais rose et gluant, j/e pose m/es ventouses contre ta douce lnette (CL, p. 17).

Plutôt que d'illustrer l'emprise d'une amante sur l'autre, ces interactions marquent une victoire ludique sur les monstrations négatives du corps lesbien. Pensons à celle qu'opère Jean-Paul Sartre lorsqu'il transforme les lesbiennes en Érinyes anthropophages dans sa pièce *Les Mouches* : «tu connaîtras bientôt nos morsures, nous te ferons hurler sous nos caresses. J'entrerai en toi [...] et tu sentiras le poids de mon amour. Tu es belle, Électre, plus belle que moi³²⁹». En fait, les diverses métamorphoses des amantes du *Corps lesbien* font éclater la notion du sujet

³²⁸ Commentaire d'Arno Münster sur la perception de Martin Buber du rapport Je-Tu. Il ajoute que celui-ci s'oppose clairement à Sartre qui valorise «la négativité dans l'expérience de l'autre», *op. cit.*, p. 34.

³²⁹ Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p. 224.

homogène et saisissable pour revenir à cette définition du «moi» que donne Beaumarchais : «un assemblage de parties inconnues³³⁰».

Monique Wittig, on le constate, détourne la fonction discursive de chacun des pronoms personnels de manière à ce qu'il ne soit plus possible de les penser seuls, de penser le «je suis» sans le «tu es». L'heure n'est donc plus aux credos suicidaires de Gérard de Nerval, «Je suis l'autre³³¹», et d'Arthur Rimbaud, «Je est un autre³³²», ni même aux *cogito* renouvelés tel le «Je parle et tu m'entends, donc nous sommes³³³», de Francis Ponge. Loin de sacrifier le moi pour le toi ou de faire du toi un Autre *pour* le moi, Monique Wittig insiste sur la place qu'occupe le vis-à-vis dans la constitution de l'être : «j/e te suis tu m/es» (CL, p. 135), quitte à bouleverser les structures de la langue et de l'entendement. Moins «indéfinie» qu'habitée, la subjectivité qu'introduit cet auteur sur la scène littéraire se distancie donc des «vieilles antinomies du “moi” et de l’“autre”, de l'individu et de la société³³⁴», pour se situer, en tant que conscience ouverte et mouvante, à la frontière de ces concepts.

Cette nouvelle subjectivité lui permet de mettre en scène des personnages d'enfants, de rebelles, de lesbiennes dont les discours ne correspondent pas à ceux des modèles d'enfants, de rebelles, de lesbiennes... que la littérature dans son ensemble nous propose. D'une part, ils ont rompu avec les institutions sociales telles que la famille, la vie de couple, la maternité et les rôles sociosexués qui continuent bien souvent à définir le statut des protagonistes hors normes. Et, d'autre part, ils

³³⁰ Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Bordas, acte V, scène 3, 1976, p. 164.

³³¹ Phrase que le poète écrivit sur le portrait de lui qu'avait gravé Gervais.

³³² Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny (15 mai 1871), dans *Poésies*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 221.

³³³ Francis Ponge cité par Julia Kristeva dans *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 95.

³³⁴ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 260. Le théoricien ajoute : «C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par une relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité», *loc. cit.*

interrogent la notion même d'identité à la base de la culture occidentale — qu'est-ce qu'être un enfant, un être humain? — par l'entremise d'expériences fondamentales telles que le désir et la révolte.

Cela ne veut pas dire, toutefois, que les personnages habituels des romans soient totalement absents de l'œuvre de Monique Wittig, au contraire. Mais leurs voix ont été décentrées, relativisées. Comment? C'est ce que nous permettra de voir l'examen des structures narratives auxquelles l'auteur a recours. Par structure narrative, j'entends ce que Mikhaïl Bakhtine nomme le «langage du prosateur», c'est-à-dire la disposition à «différentes distances du noyau sémantique ultime de [...] l'œuvre³³⁵» des divers discours qui la peuplent; à savoir leur orchestration. On verra d'abord comment Monique Wittig utilise la voix narrative pour articuler le point de vue de sujets individuels et collectifs encore en formation; puis, comment elle confronte cette voix à celle d'autres personnages.

2.0 L'extension du dialogisme au point de vue narratif

Dans *L'Opoponax* et *Les Guérillères*, l'instance narrative anonyme adopte d'emblée la perspective d'un ou de plusieurs protagonistes. Dans le cas de *L'Opoponax*, cette instance, que l'on découvrira être Catherine Legrand (adulte) à la toute fin du roman, endosse le point de vue du personnage de Catherine Legrand (enfant) comme l'illustre le passage qui suit immédiatement l'incipit du roman :

La première fois que Catherine Legrand est venue à l'école, elle a vu de la route la cour de récréation l'herbe et les lilas au bord du grillage, c'est du fil de fer lisse qui dessine des losanges, quand il pleut les gouttes d'eau glissent et s'accrochent dans les coins, c'est plus haut

³³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 119.

qu'elle.[...] Il y a beaucoup d'enfants qui jouent dans la cour de l'école mais pas du tout de grandes personnes seulement la mère de Catherine Legrand et il vaudrait mieux qu'elle ne rentre pas dans l'école c'est seulement les enfants, il faut lui dire, est-ce qu'il faut lui dire, et dedans l'école [...], ma sœur est sur une échelle (*O*, p. 7-8).

En fait, l'instance narrative ne se contente pas d'adopter la perspective de ce personnage, puisque l'on détecte également, dans le style de la narration, une manière de dire propre à l'enfant. Celle-ci est reconnaissable à l'usage d'un vocabulaire simple et d'un langage caractérisé par la répétition («c'est», «il faut lui dire»), ainsi qu'à l'emploi d'adresses plutôt que de pronoms personnels («Catherine Legrand», «ma sœur»).

Dans le cas des *Guérillères*, le sujet de la perception ou focalisateur³³⁶ dont l'instance narrative endosse le point de vue est moins facile à saisir parce qu'il varie constamment comme l'atteste le début du roman :

Quand il pleut, elles se tiennent dans le kiosque. On entend l'eau frapper les tuiles et ruisseler sur les pentes du toit. Des franges de pluie entourent le pavillon du jardin, l'eau qui descend aux angles a un débit plus fort, il y a comme des sources qui creusent les cailloux à l'endroit où elles touchent le sol. À la longue quelqu'une dit que c'est comme un bruit de miction, qu'elle ne peut pas y tenir, en se mettant accroupie. Certaines alors font cercle autour d'elle pour regarder les nymphes chasser l'urine (*G*, p. 9).

Ainsi, le sujet de la focalisation apparaît, à certains moments, en retrait du groupe des protagonistes («Quand il pleut, elles se [...]») et, à d'autres, parfaitement intégré à ce dernier («On entend l'eau frapper les tuiles[...]»). En réalité, on s'aperçoit que de même qu'il y a rotation de la prise de parole par les protagonistes («quelqu'une dit»,

³³⁶ J'adopte le terme de Mieke Bal qui distingue, contrairement à Gérard Genette, le sujet (focalisateur) et l'objet (focalisé) de la perception. Voir *Narratologie : essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

«l'une ou l'autre demande grâce» [p. 9], «elles disent» [p. 1], «Dominique Aron dit» [p. 14], etc.), de même, il y a circulation des points de vue adoptés par l'instance narrative. En ce sens, c'est la perspective de l'ensemble des guérillères (de toutes et de chacune) que représente la voix narrative.

En outre, l'hybridisation scientifique («angle», «débit», «miction», «nymphes»), que l'on observe dès l'incipit de ce roman, reconduit, sur le plan thématique, la règle formelle de *L'Opoponax* d'utiliser «un matériau descriptif pur»³³⁷. De la sorte, Monique Wittig passe du «regard neuf, grave, passionné, égal, [...] que n'a encore déformé ou plutôt perversi la connaissance d'une échelle de “valeurs”»³³⁸, au regard qui se veut distancié par rapport à l'«échelle de valeurs» ambiante. Autrement dit, en passant de l'âge de la formation à celui de l'information, elle fait succéder au dispositif narratif descriptif un dispositif narratif critique. Par ailleurs, ces deux romans se terminent lorsque la voix des protagonistes a rejoint celle de la narration. Le récit de l'émergence d'une perspective propre devient alors possible.

À cet égard, on remarquera qu'après la représentation ironique d'un sexe masculin qui ouvre *L'Opoponax* : «qui c'est qui veut voir ma quéquette»³³⁹, on assiste à celle tout aussi provocatrice d'un sexe féminin, au début des *Guérillères* : «Certaines alors font cercle [...] pour regarder les nymphes chasser l'urine». En fait, l'évocation démystifiante et excentrée, dans ces œuvres, de ces super symboles (le phallus et la vulve) annonce le démantèlement des catégories de sexes, et par là du

³³⁷ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 18.

³³⁸ Claude Simon, *op. cit.*, p. 70.

³³⁹ Le sujet revient un peu plus loin dans l'œuvre «Dans la cour de récréation on fait pipi à plusieurs accroupi. Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen dit, regarde ma quéquette» (*O*, p. 19).

grand système d'idées et de valeurs qui a non seulement essentialisé ces catégories, mais les a rendues pratiquement incontournable³⁴⁰, à savoir l'idéologie hétérosociale.

Les deux dispositifs narratifs que nous venons de repérer dans *L'Opoponax* et *Les Guérillères*, à savoir les dispositifs descriptif et critique, correspondent en fait à une étape importante du processus de constitution d'une subjectivité. Il s'agit d'abord de l'assimilation des discours dominants en tant que paroles autoritaires et, ensuite, de celle des discours dissidents comme paroles persuasives. Mikhaïl Bakhtine distingue ainsi ces deux types de discours :

la parole autoritaire (religieuse, politique, morale, parole du père, des adultes, des professeurs) n'est pas intérieurement persuasive pour la conscience; tandis que la parole intérieurement persuasive est privée d'autorité, souvent méconnue socialement (par l'opinion publique, la science officielle, la critique) et même privée de légalité³⁴¹.

Alors que la parole autoritaire modèle des ersatz de sujets dont le rôle est d'endosser et de préserver sa vision du monde, la parole persuasive, en ne présumant pas de l'opinion des êtres qu'elle interpelle, situe d'emblée ces derniers en «sujets» au sens moderne du terme où «être ne consiste plus simplement à s'affirmer, comme le rappelle Gilbert Larochelle, mais à se déréaliser préalablement pour faire émerger, par-delà les choses, une dignité qui ne soit plus une simple réitération des credo, des assertions médiévales³⁴²».

³⁴⁰ Raymond Williams décrit l'idéologie comme «the whole lived social process as practically organized by specific and dominant meanings and values [...], a saturation of the whole process of living [...], of the whole substance of lived identities and relationships [...], a whole body of practices and expectations [...] a sense of absolute reality beyond which it is very difficult [...] to move», *Marxism and Literature*, Londres et New York, Oxford University Press, 1971, p. 109-110.

³⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 161.

³⁴² Gilbert Larochelle, *Philosophie de l'idéologie. Théorie de l'intersubjectivité*, Paris, PUF, 1995, p. 74. L'auteur précise : «la modernité met en place un sujet qui se reconnaît comme sujet», *ibid.*, p. 58.

2.1 *L'orchestration ré/citationnelle des voix*

Dans *L'Opoponax* et *Les Guérillères*, Monique Wittig transgresse le discours autoritaire ou dominant, défini par Richard Terdiman comme «the speech of the cliché, the language of the received idea, the discourse whose domination resides in its appearance of ubiquity and inevitability», en recourant au procédé que le théoricien a appelé la «ré/citation». Celui-ci consiste à resituer des fragments du discours dominant dans un contexte parodique afin de faire ressortir son artificialité, ses incohérences et ses limites : «re/citation posits a fragment of discourse as alien, hence as laughable for the subject who attempts to confirm his or her own self-identity in the reflection of its alterity³⁴³». De la sorte, Monique Wittig peut cerner et neutraliser le discours dominant, montrer sa relativité : «The tactic of re/citation thus attempts to introduce *difference* within an infuriatingly constant return of the same³⁴⁴», et, par conséquent, contrer la «désubjectification³⁴⁵» des individus qu'opère ce discours. Voyons, en premier lieu, la forme que prend ce procédé subversif dans son premier roman, à savoir à l'étape de l'assimilation généralisée des «discours» en tant que «complexes of signs and practices which organize social existence and social reproduction³⁴⁶».

2.1.a L'assimilation généralisée du discours dominant

Dans *L'Opoponax*, le personnage central dont on suit le parcours depuis son premier jour d'école jusqu'à la fin de son enfance apprend à joindre sa voix à celle des

³⁴³ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 220.

³⁴⁴ «It appears that the discourse of ideology traverses entire social networks without the slightest alteration. In effect it desubjectifies the subjects who only imagine that they are speaking it», *ibid.*, p. 210.

³⁴⁵ *Loc. cit.*

³⁴⁶ *Op. cit.*, p. 54.

autres. Il l'associe d'abord à celle des enfants, par l'entremise de chansons appartenant au répertoire enfantin folklorique ou scout — «On chante tout le temps des chansons en rang, à ma main droite il y a un rosier qui fleurira au mois de mai et on montre la main droite» (*O*, p. 8), «On se met à cheval sur le banc et on chante, maman les petits bateaux qui vont sur l'eau, en se penchant l'un vers l'autre pour faire le bateau» (*O*, p. 11), «On chante, un kilomètre à pied ça use ça use [...] les souliers, gauche gauche. Quand on dit gauche on doit être sur le pied gauche» (*O*, p. 41). De la sorte, le personnage assimile la langue et les codes de sa communauté culturelle.

Le protagoniste joint ensuite sa voix à celle, investie d'une autorité institutionnelle, des enseignantes religieuses et laïques, plus ou moins traditionalistes — «On répète après ma sœur, soixante-huit, soixante-neuf. [...]. Septante et un, septante-deux. Ma sœur est belge» (*O*, p. 10), «Liliane lave le linge. On répète après ma sœur. Liliane lave le linge» (*O*, p. 16), «Elle [Mademoiselle] dit qu'il faut chanter pour s'aider à marcher. On chante, ne pleure pas Jeannette on te mariera, on te mariera» (*O*, p. 71). Il acquiert alors le savoir et les valeurs de la société dans laquelle il vit.

Enfin, le protagoniste lie sa voix à celle des membres de sa paroisse à l'église, c'est-à-dire les représentants de l'ordre moral ou religieux de sa communauté : «On apprend à faire sa prière et même on va à la messe le dimanche» (*O*, p. 18), «On dit avec Mademoiselle, amen» (*O*, p. 83), «[O]n dit avec Mademoiselle, Deo gratias. [...] Et on fait le dernier signe de la croix» (*O*, p. 86). Il intègre alors les lois et les significations qu'accorde sa culture à l'existence humaine, à son sens et à sa place dans l'univers.

La récitation de ces paroles plus ou moins autoritaires parce que plus ou moins «organiquement liée[s] au passé hiérarchique, [à] la parole des pères³⁴⁷» et dont le représentant ultime est Dieu, ne réussit pas, toutefois, à étouffer l'individualité rebelle de ce personnage principal, à savoir Catherine Legrand. Évidemment, celle-ci apprend à dire *comme* les autres et, par le fait même, à faire *comme* eux, puisque le dire est souvent accompagné d'un faire ou s'avère lui-même un acte illocutionnaire performatif. Mais son apprentissage ne se fait pas au détriment de ses propres intérêts, de sa propre personnalité, ce qui lui confère une dimension parodique. Catherine Legrand se mettra, par exemple, à chanter lorsqu'il ne faut pas, quitte à recevoir «une gifle de chaque côté de la figure» (*O*, p. 11), ou à le faire du «bout des lèvres» (*O*, p. 71) lorsqu'il le faut. Elle n'apprendra pas systématiquement ses leçons : «Madame La Porte dit à Catherine Legrand, je vous mets un zéro, ses lèvres s'écartent, on voit ses gencives rose pâle, un beau zéro, elle sourit» (*O*, p. 74). Et elle priera Dieu à sa manière :

Catherine Legrand voit que la messe est bientôt finie et qu'elle n'a pas encore fait sa prière. Elle se met la tête dans les mains. [...] On voit passer tous les cercles orange, bleus et les filaments jaunes qu'il y a entre les yeux et les paupières. On Lui demande pardon pour s'être amusé pendant toute durée de la messe. On L'aime un bon coup de toutes ses forces. On regarde l'autel entre les doigts écartés (*O*, p. 85-86).

En montrant ainsi le discours dominant comme protocole, comme code, Monique Wittig subvertit son apparente coïncidence avec le monde, son caractère incontournable.

³⁴⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 161.

Néanmoins, la force d'attraction de certains *on-dit*, leur fascinante étrangeté, exerceront une certaine emprise sur Catherine Legrand. La conviction de «ma sœur» que son «mari» n'est pas mort même s'il ne rentre jamais «à midi avec le journal» (*O*, p. 14) et vit «au ciel» comme les «morts», la peur que suscite chez ses pairs plus âgés l'existence d'un «diable [qui] veut emporter les enfants» (*O*, p. 16) et chez son institutrice, la présence d'un «fantôme dans la forêt» (*O*, p. 90), la gagnent elle aussi, même si ses yeux ne voient ni Dieu ni diable ni fantôme.

Toutefois, sa propre diffusion de ces dires se heurte rapidement à l'opposition de sa mère. Le doute émerge alors sous forme d'un constat d'ignorance :

La mère dit, qu'est-ce que c'est que cette histoire de fantôme, elle fronce les sourcils comme quand Catherine Legrand dit un mensonge, mais non tu as mal compris ce qu'on t'a dit, c'est impossible qu'on t'ait dit le contraire, réfléchis un peu, tu vois bien que ça n'existe pas les fantômes. [...] Mais Mademoiselle a hoché la tête et elle a fait aller ses yeux en haut en bas, sur les côtés pour dire que oui c'est vrai il y a des fantômes dans les forêts. Ce qui fait que finalement on ignore complètement ce qu'il en est des fantômes dans les forêts (*O*, p. 92).

En fait, le problème du dire vrai se pose en termes socratiques : tant que Catherine Legrand ne sait pas comment réfléchir, elle ne pourra pas savoir ce qu'il en est. Or, réfléchir, c'est exister, dirait Descartes. L'attitude de Madame Legrand montre à sa fille qu'il est possible d'être en désaccord avec ce qui se dit. Mais ce n'est qu'à la toute fin du roman que cette dernière sera en mesure d'affronter la question des croyances :

On réfléchit. On ne sait pas. On dit qu'on a beau offrir son âme au diable le diable n'en veut pas quoi qu'on ait entendu raconter à ce sujet. On dit qu'il ne vient pas à minuit quand on l'invoque. On dit qu'il n'arrive pas avec l'odeur infernale (*O*, p. 263).

Entre-temps, Catherine Legrand prendra conscience de son existence, découvrira son «être au monde», comme l'atteste ce passage où son incapacité à faire rire ses camarades provoque une première «réflexion» :

On peut dire que ça n'a pas plu que c'est pour ça qu'il y a quelque chose qui se met à tourner à toute vitesse dans cette espèce de chose qui a l'air d'être Catherine Legrand [...], c'est tout lourd au-dedans d'elle, c'est immobile à la hauteur des yeux, ça regarde dehors à travers les orbites, c'est pris, ça ne pourra jamais être autre chose que Catherine Legrand (*O*, p. 95).

Progressivement, le protagoniste se mettra à citer les mots de poètes, c'est-à-dire d'écrivains témoignant spécifiquement de leur présence au monde. Ce seront des extraits du livre de lecture, des phrases minutieusement choisies pour leur pouvoir évocateur³⁴⁸ :

Catherine Legrand [...] lit plusieurs fois [un poème de Charles d'Orléans] ce qui lui permet d'isoler deux vers [...] qu'elle recopie sur son cahier *tout a part moy en mon penser m'enclos et fait chasteaulz en Espagne et en France*. Ainsi Catherine Legrand pourra s'y reporter quand elle voudra et même les dire tout haut quand elle sera seule (*O*, p. 176; je souligne).

La ré/citation de ces vers canonisés par l'institution permet à l'instance narrative de laisser ironiquement entendre plus qu'il n'est dit : la profonde solitude de Catherine Legrand dans son propre pays (contrairement à Charles d'Orléans), l'insipidité des personnages féminins — «sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles la blanche Ophélia flotte comme un grand lys» (*O*, p. 197) —, son amour naissant pour une camarade de classe («Douce figure [...] je saurai par vous supporter des injures car vous êtes le terme de toutes les folies», *O*, p. 214) — ou sa progressive conscience de

³⁴⁸ Voir le chapitre II.

la matérialité de la vie — «la nature t'attend dans un silence austère l'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs» (*O*, p. 234) —, sujets non seulement rarement associés aux préoccupations d'une enfant dans les romans, mais aussi bannis de l'espace discursif qui l'entoure.

Le détournement de ce type de paroles autoritaires marque une étape importante dans la construction de la subjectivité du personnage, comme le signale le progressif resserrement de la représentativité du pronom «on» dans la seconde partie du «roman». En effet, à part l'instance narrative et le lecteur, ce pronom désigne tantôt Catherine Legrand seule, tantôt Catherine Legrand et les personnages qui gravitent dans son entourage immédiat, à savoir ses amis les plus proches. Toutefois, ce n'est qu'avec l'introduction du «je» dans la dernière citation du texte : «On dit, tant je l'aimais qu'en elle encore je vis» (*O*, p. 281), que l'instance narrative et Catherine Legrand coïncident véritablement. À la manière du personnage de «Marcel» à la fin d'*À la recherche du temps perdu*, celle-ci apparaît donc comme le futur écrivain qui s'apprête à rédiger l'histoire que nous venons de lire. Le choix de cette instance narrative d'utiliser non pas la première personne comme le fait le Marcel de Proust, mais le pronom indéfini, lui permet de raconter son histoire «comme si elle était arrivée à *quelqu'un d'autre*³⁴⁹»; d'inscrire formellement non seulement l'écart qui sépare l'enfant de la personne adulte, mais aussi la voix personnelle de la voix conventionnelle.

En ce sens, il importe peu de savoir si Catherine Legrand est, comme l'écrit Mary McCarthy, «une hypothèse sur une Monique Wittig antérieure³⁵⁰». L'essentiel est que le recours au pronom indéfini inscrit dans le récit même de l'histoire un sous-

³⁴⁹ Mary McCarthy, *op. cit.*, p. 138.

³⁵⁰ *Loc. cit.*

texte et, par le fait même, un deuxième niveau de lecture de l'œuvre, en l'occurrence le passage d'un soi peu conscient de lui-même et des discours qui le forment, à un soi attentif aux résonances de la voix des autres dans la sienne. Cette structure textuelle représentant un soi confronté aux discours qu'il porte en lui, met en abyme le «dialogisme immanent»³⁵¹ qu'entretient tout auteur avec son lecteur in(dé)fini. Cette structure est «textuelle» au sens que donne Ross Chambers à ce terme, dans la mesure où elle offre au lecteur perspicace la possibilité de se distancier du discours dominant, de le voir comme un simple discours : «to understand the discourse of power in the text, not as a natural phenomenon, but as a simulated discourse, and thus to be distanced from it»³⁵².

Cette distanciation s'opère spécifiquement à partir du rôle que joue le langage dans la formation de la subjectivité car, comme l'écrit Émile Benveniste : «C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'ego»³⁵³. De fait, en optant pour le seul pronom accessible à tous qui échappe au marquage du genre grammatical, Monique Wittig soustrait ses personnages de petites filles à la catégorie métaphysique du féminin qu'a assimilée la langue française. Le féminin, rappelons-le, associé à ce qui est noir, mauvais, multiple, etc., dans l'Organon d'Aristote, est identifié par les philosophes occidentaux, comme le fait remarquer Simone de Beauvoir, à l'«Autre» de l'«Un», c'est-à-dire du «Sujet»³⁵⁴. En dissociant ses

³⁵¹ Julia Kristeva parle d'un «dialogisme immanent» : «Le sujet de la narration, l'acte même de la narration, s'adresse à un autre [le destinataire], et c'est par rapport à cet autre que la narration se structure», *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 94-95.

³⁵² Ross Chambers, *op. cit.*, p. 18.

³⁵³ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 259. Pour le linguiste, le sujet se définit comme «l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience», *ibid.*, p. 260.

³⁵⁴ «Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est

protagonistes de cette catégorie conceptuelle, l'auteur les fait donc accéder au statut de sujets universels.

Par cette tactique discursive, Monique Wittig démantèle les structures du pouvoir qui règlent l'univers diégétique et promeuvent, par l'entremise d'un discours culturel réitéré, un ordre du monde basé sur la notion de différence sexuelle, notion si utile, écrit Benoîte Groult, «pour cantonner les femmes dans des domaines... qui n'intéressent pas les hommes³⁵⁵». Cet ordre, ironiquement évoqué dès la première phrase du roman par la focalisation de l'instance narrative sur un petit garçon qui veut montrer sa «quéquette», se précise lorsque ce même enfant affirme que cet attribut est lié à la «grandeur» : «Robert Payen dit, regarde ma quéquette. Pourquoi tu as ça toi? Parce que je suis grand» (*O*, p. 19). Il est d'ailleurs implicite dans les manuels scolaires, où les filles paraissent vouées au service des autres — «Liliane lave le linge» — ou absentes de la représentation — «On voit derrière Charlemagne d'autres enfants serrés les uns derrière les autres et de plus en plus petits. Il n'y a pas de petites filles sur l'image» (*O*, p. 104).

Plus généralement, l'évocation de contes comme Cendrillon, de films édifiants pour la jeunesse catholique, de chansons comme «Ne pleure pas Jeannette on te mariera» ou «Beau gars qui danse, fais sonner tes bottes», et de récits historiques dans lesquels les personnages féminins sont typiquement des modèles de passivité et les figures masculines typiquement des modèles de courage et de détermination, montre comment ces structures de pouvoir instituent des valeurs, des symboles et un cadre référentiel fixe qui récupèrent la force désirante des enfants, qu'il s'agisse de

l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre», Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op. cit., t. I, p. 15.

³⁵⁵ Benoîte Groult, *Cette mâle assurance*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 12.

leur volonté d'apprendre, de jouer, de s'accomplir ou d'aimer. Toutefois, plutôt que de se comporter en élève disciplinée et sage, en petite fille tranquille et ordonnée qui rêve de se marier, Catherine Legrand, comme quelques-unes de ses camarades, est une enfant audacieuse et combative qui ne cède pas sur ses désirs. Or, c'est dans la mesure où Monique Wittig exploite une «faille» du langage institué³⁵⁶, à savoir le pronom indéfini, pour représenter ses protagonistes, qu'elle crée une œuvre «oppositionnelle» suivant la définition que Ross Chambers donne à ce terme :

Oppositionality seeks [...] to shift desire from forms that enslave to forms that liberate, that is from the modes of desire that are produced by and in the interest of the structures of power to forms that represent a degree of release from that repression which is simultaneously a political oppression³⁵⁷.

Notons que cette critique des structures du pouvoir réglant l'univers de la diégèse n'est pas conduite par le personnage principal lui-même, qui n'a pas encore acquis la conscience de sa *position sociale*.

2.1.b L'assimilation sélective des discours

En fait, c'est dans le roman suivant, à savoir *Les Guérillères*, que les protagonistes prennent conscience de leur situation sociale. Dans cette œuvre, ils ont assimilé maints discours (scientifique, philosophique, psychanalytique, politique, religieux) sur «La Femme». Les passages suivants illustrent leur ré/citation de ces représentations convergentes : «on leur a donné pour équivalents la terre la mer les larmes ce qui est humide ce qui est noir ce qui ne brûle pas ce qui est négatif celles

³⁵⁶ «A dominant discourse is the imposition, not so much of certain truths... as of a certain language», Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 108.

³⁵⁷ Ross Chambers, *op. cit.*, p. XVII.

qui se rendent sans combattre» (G, p. 111), «de qui le destin est inscrit dans son anatomie?» (G, p. 122), «esclave tu l'es vraiment si jamais il en fut» (G, p. 153), «vile, vile créature dont la possession équivaut au bonheur» (G, p. 166)³⁵⁸.

Parallèlement à ces discours issus de «L'Homme», les protagonistes ont également intégré des discours dissidents par rapport au système discursif hégémonique. Il s'agit de chants populaires — «nous sommes vraiment la lie de ce monde. Le froment, le mil, l'épeautre et toutes les céréales / c'est pour les autres que nous les semons», (G, p. 188) —, et révolutionnaires comme *La Carmagnole* et *L'Internationale*, ainsi que de certaines analyses socialistes, marxistes et féministes (Marx, Kollontaï, Marcuse, De Beauvoir) comme cette phrase de Flora Tristan : «les femmes et le peuple marchent la main dans la main» (G, p. 189). En recourant à ces paroles persuasives, les protagonistes articulent leur conscience de faire partie d'une catégorie d'êtres opprimés dans une histoire, une culture et un temps donnés, bref, dans un ordre non immuable des choses.

Cette conscience se concrétise dans la polémique, le «dialogisme actif» dirait Mikhaïl Bakhtine, qui s'engage avec le discours officiel et fait des personnages des combattants sur le plan rhétorique. En effet, leurs déclarations opèrent la mise à distance critique des principales unités idéologiques, ou «idéologèmes», de ce discours. Ainsi, après s'être attaqué à la *prépondérance symbolique du phallus* au profit de la vulve dans la première des trois parties qui composent le roman³⁵⁹, elles

³⁵⁸ «La femme est de nature humide, spongieuse et froide, alors que l'homme, lui, est sec et chaud» (Hippocrate); «L'anatomie, c'est le destin» (Freud); «Homme tu es le maître, la femme est ton esclave» (saint Augustin), etc. Ces citations, tirées du recueil *Cette mâle assurance*, ont été compilées par Benoîte Groult, *op. cit.*, p. 105, 31, 62.

³⁵⁹ «Elles disent qu'elles exposent leurs sexes afin que le soleil s'y réfléchisse comme dans un miroir» (G, p. 24). «Elles disent que Clémence Maïeul a souvent dessiné sur le sol l'O qui est le signe de la déesse, le symbole de l'anneau vulvaire» (G, p. 35). Voir aussi les pages 41-43, 60-63, 66-67.

minent aussi l'idée de la *prépondérance d'un sexe sur l'autre*, dans la partie suivante de l'œuvre. Elles le font en transformant les énoncés doxiques qu'elles ré/citent non pas en litotes comme dans *L'Opoponax*, mais en prétérations, ainsi que l'illustre leur traitement de concepts de Sigmund Freud (le féminin comme «continent noir») et de Jacques Lacan (la primauté du phallus comme signifiant universel).

Elles ne disent pas que les vulves sont comme les soleils noirs dans la nuit éclatant (G, p. 81);

Elles ne disent pas que les mouvements giratoires sont comme les vulves. Elles ne disent pas que les vulves sont des formes premières qui comme telles décrivent le monde dans tout son espace, dans tout son mouvement (G, p. 86);

Elles n'utilisent pas pour parler de leurs sexes des hyperboles des métaphores [...] (G, p. 93).

De la sorte, elles font éclater la structure binaire du discours dominant et préviennent la reproduction de l'«Histoire» par le simple renversement de ses termes.

De même, elles dénoncent la *nature passive et pacifiste* qui leur est attribuée en tant qu'individus femelles en affirmant «autant vaut périr que vivre en servitude» (G, p. 132) et en se sentant «concernées par la stratégie et par la tactique» (G, p. 134), c'est-à-dire par la guerre³⁶⁰. Enfin, elles sapent les *comparaisons réificatrices* dont leur corps fait l'objet en usant d'humour : «Elles disent, n'est-ce pas magnifique en vérité? Les vases sont debout, les potiches ont attrapé des jambes. Les vases sacrés sont en marche» (G, p. 206). Autrement dit, elles mettent au jour le caractère construit, idéologique, des genres sexuels.

³⁶⁰ Friedrich Nietzsche résume cet idéologème lorsqu'il écrit : «L'homme doit être élevé pour la guerre et la femme pour le délassement du guerrier», Benoîte Groult, *op. cit.*, p. 99.

Outre la transformation des énoncés doxiques, le dialogisme dans *Les Guérillères* se manifeste également dans le choix des protagonistes de se prendre eux-mêmes comme interlocuteurs — ce faisant, ils positionnent stratégiquement le lecteur à leur place.

[I]l a fait de toi celle qui n'est pas celle qui ne parle pas celle qui ne possède pas celle qui n'écrit pas, il a fait de toi une créature vile et déchue, il t'a bâillonnée abusée trompée. Usant de stratagèmes, il a fermé ton entendement, il a tissé autour de toi un long texte de défaites qu'il a baptisées nécessaires à ton bien-être, à ta nature. Il a inventé ton histoire. Mais le temps vient où tu écrases le serpent sous ton pied [...] (G, p. 159).

D'une part, cette adresse souligne, en vertu des pouvoirs que confère le langage à ceux qui l'utilisent, leur statut de sujets à part entière. D'autre part, elle raille la longue exclusion de la moitié de l'humanité du schéma de communication, les «femmes» étant celles non pas à qui l'on parle et qui parlent, mais de qui l'on parle. Citons, à cet égard, un passage de l'essai de Choderlos de Laclos intitulé *De l'éducation des femmes*, qu'évoquent les guérillères :

La question est [...] de savoir si l'éducation qu'on donne aux femmes développe ou tend au moins à développer leurs facultés [...], si nos lois ne s'opposent pas à ce développement et nous-mêmes à cette direction, enfin si dans l'état actuel de la société une femme telle qu'on peut la concevoir formée par une bonne éducation ne serait pas très malheureuse en se tenant à sa place et très dangereuse si elle tentait d'en sortir³⁶¹.

Par ailleurs — et nous en arrivons au dispositif narratif comme tel du roman —, cette adresse met en lumière le système de diffusion de leurs paroles que les protagonistes ont choisi de se donner. Ce système fonctionne par rotation afin que

³⁶¹ Choderlos de Laclos, *op. cit.*, p. 404.

tous les personnages puissent accéder à la position de locuteur : «Dominique Aron dit» (p. 14), «Marthe Vivonne et Valérie Céro font un rapport» (p. 26), «Anémone Flavien leur raconte» (p. 43), «Quelqu'une [...] explique» (p. 52), «Philomèle Sarte chante» (p. 75), «L'une d'elles raconte» (p. 98), «On a invoqué» (p. 106), «Charlotte Bernard dit» (p. 129), «Une autre parle» (p. 161), etc. Peu importe sa fonction — «porteuse de nouvelles», «porteuse de fables», «ingénieur», «chasseuse», archéologue, etc. — chaque «guérillère» a la possibilité de faire connaître aux autres ce qu'elle sait ou ce qu'elle découvre.

De la même manière, chacune d'elles participe à la rédaction du «grand registre» : «Le grand registre est posé sur la table ouvert. À tout moment, l'une d'entre elles s'en approche et y écrit quelque chose» (G, p. 74). En fait, ce «grand registre» qui n'adopte aucun «ordre de succession», qui peut être ouvert «au hasard» et rassemble diverses «écritures» (genres de textes), met en abyme le roman même. Ainsi, et ce n'est guère fréquent dans la littérature française, l'*histoire* que nous sommes en train de lire nous est racontée par chacun des protagonistes sans qu'aucune voix prime sur les autres. Or, cette *histoire*, qui est en fait une épopée au second degré comme on l'a déjà montré, opère explicitement la réévaluation de la grande Histoire, des concepts, mythes, fables, classifications, mots qui produisent la réalité :

Elles disent qu'il n'y a pas de réalité avant que les mots les règles les règlements lui aient donné forme. Elles disent qu'en ce qui les concerne tout est à faire à partir d'éléments embryonnaires. Elles disent qu'en premier lieu le vocabulaire de toutes les langues est à examiner, à modifier, à bouleverser de fond en comble, que chaque mot doit être passé au crible (G, p. 192).

De nouveaux termes apparaissent pour nommer ce qui ne l'avait pas encore été, comme celui de «féminaires», construit sur le modèle du mot «bestiaire», pour désigner l'ensemble des «vieux» livres qui faisaient la promotion d'une identité mythique appelée «Femme»; ou encore, le mot «cyprine» pour qualifier l'indice du désir sexuel chez l'individu femelle, à savoir la «sécrétion vaginale³⁶²». Quant au néologisme «guérillères», construit à partir du mot guérilla (cette guerre des nerfs que mènent ceux qui n'ont pas ou que très peu d'armes), il désigne l'ensemble des êtres ayant décidé non seulement de combattre l'ancien ordre des choses, mais d'en créer un nouveau. S'il n'apparaît que dans le titre de l'ouvrage, c'est qu'il découle de la révolution linguistique (remplacement parodique du pronom «ils» par le pronom «elles») et conceptuel (déconstruction d'une essence féminine) qu'opère ce dernier.

En fait, le récit abolit la frontière qui sépare traditionnellement narrateur et narrataire, écrivain et lecteur, en optant pour une structure polyphonique où chaque voix, quelle qu'elle soit, peut s'exprimer à son tour. En outre, Monique Wittig dialogise la forme épique dans la mesure où le style direct d'Homère : «Il dit [...]» est remplacé par le style indirect : «Elles disent que [...]»³⁶³, qui fait émerger la voix narrative comme une instance discursive parmi les autres. «Elles écrivent qu'elles disent qu'elles lisent qu'elles écrivent...», s'empresserait certainement d'ajouter Italo Calvino³⁶⁴!

³⁶² «Sécrétion vaginale, signe physique du désir sexuel. "Une agitation trouble l'écoulement de la cyprine" (Wittig)», *Petit Robert*, 1994, p. 530. Le terme sera immédiatement repris par plusieurs auteurs.

³⁶³ Cette expression s'inscrit dans la foulée du «On dit que [...]» qui apparaît quatorze fois dans la seule page 180 de *L'Opoponax* et au moins huit fois dans les trois pages suivantes.

³⁶⁴ Abordant la question des niveaux de réalité dans *L'Odyssée* d'Homère, cet auteur écrit : «J'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse dit : j'ai écouté le chant des Sirènes», Italo Calvino, *La Machine à littérature*, Seuil, 1984, p. 89.

Par ailleurs, le remplacement du pronom «il/s» par le pronom «elle/s» transgresse un code d'utilisation du langage. Il s'agit de l'universalisation, sous couvert de la neutralité, d'une forme pronominale au détriment d'une autre. L'on sait, comme l'a bien démontré Richard Terdiman, que le pouvoir d'un discours dominant «lies in the codes by which it regulates understanding of the social world³⁶⁵»; on sait également que le discours dissident, comme le souligne encore ce théoricien, «seek[s] to detect and map such naturalized protocols and to project their subversion³⁶⁶». L'utilisation systématique, dans un texte épique, du pronom «elles» pour désigner tous les personnages incluant le lecteur, fait apparaître la fausse neutralité du pronom «ils», ainsi que celle du discours dominant qui régit son utilisation. Richard Terdiman n'est pas loin de voir cette articulation entre la langue et le discours dominant lorsqu'il remarque que :

the dominant discourse appears within the social formation like the unmarked case in linguistics — noticed only in its violation, effective precisely because it seems to require no special assertion to achieve such effectivity³⁶⁷.

En ce sens, l'utilisation d'un «elles» universel désamorce l'emprise du discours dominant sur le langage en tant que lieu d'élaboration de la réalité.

Reste à voir quelle est la véritable portée subversive d'une telle stratégie. Car le danger de remplacer le «ils» par le «elles» est de n'obtenir qu'un simple renversement de perspective qui ne ferait que reproduire les structures du système qu'il dénonce. Nous serions alors en présence de ce que Ross Chambers appelle une stratégie de «résistance» :

³⁶⁵ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 149.

³⁶⁶ *Loc. cit.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

I will make a distinction [...] between «opposition», which works within the structure of power [to change it], and «resistance», which challenges the legitimacy of a given power-system and perceiving it therefore not as «power» but as *force* seeks to overturn it by a counterforce [...] in the very terms that are established by the exercise of power [...] without changing that structure itself³⁶⁸.

S'il est vrai que l'œuvre de Monique Wittig «challenges the legitimacy of a given power-system», son but avoué n'est pourtant pas de s'approprier ce système de pouvoir, mais de le détruire : «Elles disent, si je m'approprie le monde, que ce soit pour m'en déposséder aussitôt, que ce soit pour créer des rapports nouveaux entre moi et le monde» (*G*, p. 154). C'est là une avenue intermédiaire qui semble avoir échappé au théoricien. Il faut dire qu'elle peut être particulièrement exigeante pour le lecteur. Tel est le cas ici, car ce dernier doit lire non seulement l'ironie attachée à la substitution du «elles» au «ils», mais également le démantèlement de la structure polarisée que sous-entend cette substitution. Autrement dit, il doit voir que la catégorie des «guérillères» ne correspond ni à celle des femmes ni à celle des hommes — auquel cas l'auteur aurait utilisé le terme de «guerrières» ou de «guerriers» —, mais renvoie à quiconque combat la catégorisation sexuelle des individus³⁶⁹. En réalisant l'universalisation parodique du «elles», Monique Wittig «démélancolise» donc la production textuelle d'une identité oppositionnelle, c'est-à-dire qu'elle fait correspondre cette identité non pas à l'Autre (le fou, l'enfant, la Femme, l'homosexuel efféminé...) du Sujet qu'évoque le «Je suis l'autre» de Nerval ou le «Je est un autre» de Rimbaud, mais à un sujet inédit qui réfute le système

³⁶⁸ Ross Chambers, *op. cit.*, p. XV.

³⁶⁹ Il y a aussi des «hommes» qui deviennent des «guérillères» : «Elles découvrent derrière les arbres un jeune homme prostré tremblant [...] les joues salies par les larmes [...]. Elles [lui] apprennent [...] qu'il est le premier à les avoir rejointes dans leur combat. Toutes l'embrassent. L'une d'entre elles lui apporte un fusil, disant qu'elle lui en apprendrait le maniement» (*G*, p. 202-203).

symbolique légitimant cette catégorisation des êtres, et exige une nouvelle grammaire.

On peut fort bien imaginer, depuis les théories de Marx, que l'occupation de la place du «maître» par l'«esclave» aboutisse à l'abolition de chacune de ces catégories. Mais encore faut-il se trouver en présence d'un esclave non seulement conscient d'être un esclave, mais également d'être un être «en soi», question que Marx avait balayée sous prétexte qu'il n'y a pas de sujet hors des relations sociales. Pour Monique Wittig toutefois, «il n'y a pas de combat possible pour qui est privé(e) d'identité propre³⁷⁰». Ce n'est que parce que chaque protagoniste se réalise par sa prise de parole dans *Les Guérillères*, qu'un «nous» hors catégories peut émerger comme instance narrative dans la dernière phrase du livre :

Et lorsque [la guerre] fut fini[e] [...], quelqu'une au fond de la salle cria, camarades, souvenons-nous de celles qui sont mortes pour la liberté. Et nous entonnâmes alors la Marche funèbre, un air lent, mélancolique et pourtant triomphant (G, p. 208) .

Dès lors, il devient possible de relire l'œuvre à partir d'un nouveau point de vue sur le monde. Cette relecture est d'autant plus pertinente que l'œuvre possède une structure circulaire. En effet, son début s'ouvre après que la guerre ait eu lieu.

2.2 L'élaboration d'un discours dé/citationnel

Les dispositifs narratifs que nous venons de voir dans *L'Opoponax* et *Les Guérillères* se caractérisent par un constant aller-retour entre la voix narrative distanciée de la parole doxique (Catherine Legrand adulte et l'ensemble des guérillères) et la voix des personnages aux prises avec cette parole (Catherine

³⁷⁰ Monique Wittig, «On ne naît pas femme», *Questions féministes*, n° 8, mai 1980, p. 81.

Legrand enfant et chaque guérillère). Ces voix se rejoignent au fur et à mesure qu'émerge, au sein de la deuxième instance, la conscience d'un moi individuel, dans le cas de *L'Opoponax* (on/je), et celle d'un moi collectif, dans celui des *Guérillères* (on-elles/nous); au fur et à mesure, donc, qu'il y a passage de la récitation (mécanique) à la ré/citation, qu'il y a recontextualisation ironique du discours dominant.

Dans les romans suivants, soit *Le Corps lesbien* et *Virgile, non*, l'instance narrative n'est plus limitée par une conscience personnelle ou collective naissante. Aussi, son propos n'est plus lié «littéralement» aux paroles autoritaires, mais est libre de combattre leur pouvoir de récupération en prenant le parti de ne pas les reproduire. Ainsi, plutôt que de recontextualiser les clichés ambiants, on verra que l'instance narrative contourne ces derniers en tentant moins «a total exclusion of dominant discourse³⁷¹», suivant la définition qu'a donnée Richard Terdiman du procédé de dé/citation, que la mise au jour ironique de ses limites et de ses zones d'ombre, que l'exploration formelle de ses tabous. En ce sens, les romans poétiques de Monique Wittig ne sont que les descendants éloignés du poème en prose que créèrent, au siècle dernier, les écrivains de *L'Art pour l'Art* «to expunge the normalized — referential, instrumental — use of language characterizing dominant discourse³⁷²», et donc pour combattre la menace que représentait l'idéologie utilitaire pour la littérature.

En effet, Monique Wittig ne s'attache pas, comme Baudelaire ou Mallarmé, à mettre en forme une œuvre qui «n'a d'autre but qu'Elle-même³⁷³», et ne peut — faute de pouvoir exprimer un contenu — qu'illustrer la désubjectivation des sujets qu'opère le discours dominant³⁷⁴. Au contraire, l'auteur tente d'articuler une perspective qui se

³⁷¹ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 280. Je souligne.

³⁷² *Ibid.*, p. 288.

³⁷³ Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 685.

³⁷⁴ «One thinks of Rimbaud's celebrated letter to Izambard (13 May 1871): "C'est faux de dire: Je

serait justement affranchie de cette désubjection discursive. Pour ce faire, elle recourt à des protagonistes lesbiens, non en tant que représentants d'une catégorie essentielle de sujets, mais en tant qu'ils sont à peu près absents du discours et donc moins *marqués* par lui que les autres types de protagonistes; en tant, autrement dit, qu'ils occupent une position subjective distanciée par rapport à lui. L'articulation de cette nouvelle perspective se fait en deux temps. Dans *Le Corps lesbien*, l'auteur reformule le sujet amoureux sur le mode poétique et, dans *Virgile, non*, elle reformule le sujet politique sur le mode argumentatif ou rhétorique. Nous procéderons donc, ici encore, en examinant chaque livre séparément.

2.2.a. La reformulation du sujet amoureux

Dans *Le Corps lesbien*, la narration se fait à la première personne du singulier (J/e), mais l'instance narrative comme telle demeure insaisissable. En effet, aucun indice ne nous permet de savoir si cette instance représente une seule des amantes en présence ou, tour à tour, chacune d'elles. Certains éléments pourraient nous laisser croire que l'instance narrative demeure la même, en particulier la ressemblance de ton d'un poème à l'autre, l'accentuation de certains traits au détriment d'autres, comme la force et la beauté, et un bagage culturel récurrent, mais d'autres indices pourraient tout aussi bien nous convaincre de l'inverse : l'anonymat des interlocutrices («j/e» et «tu») et les incessants renversements de situation. En outre, chaque portrait qui nous est présenté des amantes ne fait intervenir que des aspects généraux du corps et de la personnalité humaine. Il est bien fait mention de cheveux châtain, d'un corps musclé ou d'un caractère intraitable, mais de manière si ponctuelle que ces informations

pense: On devrait dire: On me pense"» et «Mallarmé says, the work "a lieu tout seul: fait, étant" [...)], Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 292 et 291.

demeurent poétiques. En fait, l'identité particulière des amantes n'a aucune importance dans cette œuvre, où compte bien davantage le point de vue qui donne sens et forme à l'être aimé «en soi», dans les deux acceptions du terme.

De fait, la structure narrative du *Corps lesbien* est constituée par le récit que fait J/e des interactions qu'elle a avec Tu, par son intériorisation, plus précisément, de ses paroles et de ses gestes. Or, dans la mesure où ces interactions reterritorialisent de manière récurrente des moments mythiques ou historiques, ces derniers acquièrent une dimension universelle. On reconnaîtra, dans les passages suivants, la remontée des Enfers d'Orphée et d'Eurydice, la longue quête de Latone mise en parallèle avec la transformation en pierre de Niobé, ainsi qu'une référence aux interrogatoires de l'Inquisition :

j/e m/e mets à hurler de désespoir [...] à te supplier de m/e laisser dans m/a tombe à te décrire avec brutalité m/a décomposition les purulences de m/es yeux de m/on nez de m/a vulve [...]. Tu m//interromps, tu chantes [...] ta certitude de triompher de m/a mort (CL, p. 12);

Le gel le plein soleil la faim la soif les déchirures de mes membres de m/on dos le long désir de toi, l'amère privation, j/e ne peux pas te les dire puisque tes oreilles sont de pierre [...]. Pourtant [...] j/e vois les larmes inonder tes joues, elles m/e jaillissent tout droit de tes yeux [...], c'est un fleuve brûlant [...], tu m//entends, tu es vivante dans cette pierre (CL, p. 26);

toi m/on inique m/on inquisitrice tu ne m/e lâches pas, tu veux que j/e parle [...], j/e m/e tiens à hauteur de tes yeux, [...] tu m/e chasses brutalement [...], tu m/e traques m/a féroce, tu m/e contrains à crier, tu mets les mots dans m/a bouche, tu m/e les souffles dans m/on oreille et j/e le fais (CL, p. 21).

Cette représentation inhabituelle, parce que dépouillée de toute dimension individuelle du sentiment amoureux, permet à Monique Wittig de mettre en relief les

différents registres du discours. On y trouve la polémique, la séduction, le chantage, mais aussi l'interrogation — «Pourquoi folle exécration m/a très chérie t'es-tu faite pierre alors que j/e t'aime si tendrement?» (CL, p. 25) —, la supplication — «[J]/e te requiers de te laisser voir, j/e te demande de te laisser toucher, j/e te sollicite de sortir de cette non-présence où tu t'abîmes» (CL, p. 31) —, ou la prière — «Sois m/a très chérie puissante assise ferme sur tes talons, que tes cuisses soient d'airain, tes genoux de boue rouge d'argile» (CL, p. 78). De même, Monique Wittig recourt à une grande variété de figures de style, comme l'énumération, l'allitération, la prétérition, la comparaison et les jeux sur les niveaux de sens : «tes oreilles sont de pierre».

En somme, cette représentation systématique d'un dialogue passionné apparaît comme l'exploration formelle de la complexité et de l'hétérogénéité du sentiment amoureux. En ce sens, elle renvoie à la condition proprement humaine des protagonistes, à leur sensibilité, mais également à leur agressivité (combativité, force, violence, etc.). Or, il s'agit là d'un geste éminemment dé/citationnel de la part de l'auteur car, dans les représentations doxiques d'amants, l'agressivité est le plus souvent masquée ou polarisée/sexe, c'est-à-dire associée au seul amant masculin³⁷⁵. Au contraire, dans *Le Corps lesbien* elle se manifeste chez l'une ou l'autre amante, indifféremment. En outre, Monique Wittig transpose sur le plan discursif la violence du désir amoureux comme Baudelaire lui-même n'a pas osé le faire. Relisons ce passage, inspiré du poème «L'Héautontimorouménos» (Le Bourreau de soi-même)³⁷⁶ :

³⁷⁵ Voir, entre autres, *L'idée moderne d'amour* de Pascale Noizet, *op. cit.*, et *Le cru et le faisandé*, de Marc Angenot, *op. cit.*

³⁷⁶ «Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, comme un boucher [...]/Et je ferai de ta paupière./ [...]/ Jaillir les eaux de la souffrance / Mon désir gonflé d'espérance/ Sur tes pleurs salés nagera [...]/ Je suis la plaie et le couteau!/ Je suis le soufflet et la joue!/ Je suis les membres et la roue./ Et la victime et le bourreau», Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1991, p. 120.

Si quelqu'une dit ton nom j/e crois que m/es oreilles vont tomber lourdement par terre, j/e sens m/on sang devenir plus chaud dans m/es artères [...], j/e deviens brusquement le lieu des plus sombres mystères [...], j/e suis le couteau qui tranche la carotide des agnelles nouvelles-nées, j/e suis les balles des fusils-mitrailleurs qui perforent les intestins, j/e suis les tenailles rougies au feu qui tenaillent les chairs. [...] Sappho m/on incomparable, donne-m/oi les doigts par milliers qui adoucissent les plaies (CL, p. 8).

Mais si la mise en scène complexe du discours amoureux tranche radicalement avec ses représentations dans les conversations ordinaires, les chansons populaires ou la littérature, elle tranche également avec les rares représentations des amours lesbiens en ce qu'elle abolit leur caractère spécifiquement sulfureux ou, au contraire, sentimental. En fait, *Le Corps lesbien* trouble et choque non pas parce qu'il comporte des propos obscènes, racoleurs ou mièvres, comme on en découvre dans les journaux «jaunes», les revues spécialisées et dans certains textes d'auteurs célèbres ayant traité le sujet des «amitiés particulières», comme Verlaine, Pierre Louÿs ou Renée Vivien, mais parce que ses descriptions anatomiques et scientifiques du corps amoureux ne cadrent avec aucun discours érotique.

L'éclat de tes dents ta joie ta douleur la vie secrète de tes viscères ton sang tes artères tes veines tes habitacles caves tes organes tes nerfs leur éclatement leur jaillissement (CL, p. 7);

M/es oreilles sont atteintes [par ta voix] les marteaux frappant violemment les enclumes les canaux circulaires les limaçons se mettant à tourbillonner, tout m/on cerveau est ébranlé (CL, p. 120).

Ce choix opère la difficile, la rigoureuse, l'amoureuse redécouverte du corps matériel sous l'amas de ses représentations pornographiques ou sentimentales, qui le morcellent ou le gomment. Mais l'œuvre entre également en polémique avec le système de représentation dominant du corps lesbien, en s'attaquant aux deux types

de censure qui caractérisent son élaboration doxique, à savoir le silence et les «monstrations».

On sait que l'opprobre qui frappe l'homosexualité en général dans le discours dominant s'est manifesté, pendant des siècles, par le recours aux euphémismes, comme l'explique l'historienne Marie-Jo Bonnet :

Le silence auquel furent réduits Sodome et Gomorrhe après leur destruction est de règle, et certains théologiens, saisis par une sainte pudeur, n'hésiteront pas à rebaptiser le péché de sodomie, «péché muet»³⁷⁷.

Quant au «péché» associé à Gomorrhe, il demeurera longtemps sans désignation :

Le Moyen Âge n'utilisera pas d'autre terme pour les femmes que celui, très vague, de «péché de luxure», qui se rapporte de manière générale au plaisir hors mariage et à toute la question de l'adultère, ou celui d'«infamen», mot venu tout droit de l'*Épître aux Romains* [...] ³⁷⁸.

Évoquant à plusieurs reprises la formule dé/citationnelle qu'employa Oscar Wilde lors de son procès en 1895 — «l'amour qui n'ose pas dire son nom» —, Monique Wittig satirise la longue injonction au silence dans *Le Corps lesbien* : «Ce qui a cours ici [...] n'a pas de nom pour l'heure» (CL, p. 7), «Si quelqu'une dit ton nom j/e crois que m/es oreilles vont tomber lourdement par terre» (CL, p. 8), «J/e tairai ton nom adorable. Tel est l'interdit qui m//a été fait, ainsi soit-il» (CL, p. 11), «j/e t'appelle, toi innommable innommée, celle de qui j/e ne dois pas dire le nom» (CL, p. 44), «j/e ne sais pas de quel nom t'appeler» (CL, p. 63). En fait, le titre même de cette œuvre, *Le Corps lesbien*, qui figure également au début et à la fin de la liste des parties et humeurs du corps qui traverse le livre, ainsi que les vingt-trois mentions du nom de

³⁷⁷ Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*, p. 34.

³⁷⁸ *Loc. cit.*

Sappho³⁷⁹ qui émaillent le texte, révoquent définitivement ce silence. En outre, l'annonce parodique par la narratrice, promue nouveau prophète «Baptiste», de l'amante «incarnée», vient contrer à jamais la loi du silence par l'humour : «j/e t'annonce à celles immobiles pour te regarder venir, j/e te baptise pour les siècles des siècles, ainsi soit-il» (CL, p. 25).

Quant à la deuxième censure qui caractérise le système de représentation du corps lesbien, à savoir la monstration, elle intervient avant et après le règne de la loi chrétienne du silence. Le discours officiel, dont les mythes et les auteurs se font les porte-parole, associe alors les lesbiennes à des femmes anormalement viriles ou à des créatures perverses et mêmes bestiales. Horace qualifie Sappho de *mascula*³⁸⁰, Ovide parle d'«amours monstrueuses»³⁸¹, Baudelaire appelle les lesbiennes des «démon» et les compare à des «loups»³⁸², et Sartre les identifie à des mouches anthropophages.

Tirant un parti inattendu de ces monstrations, Monique Wittig riposte ironiquement en les accentuant ou en les démultipliant. L'auteur contourne, par exemple, la définition de la «tribade» (ancien terme pour «lesbienne») comme une «Femme dont le clitoris a pris un développement exagéré»³⁸³, par l'allongement

³⁷⁹ En voici quelques exemples : «j/e t'appelle à m/on aide Sappho» (p. 8), «elles savent puisque Sappho l'a écrit» (p. 26), «à l'aide m/a Sappho» (p. 49).

³⁸⁰ M.-J. Bonnet, *op. cit.*, p. 26.

³⁸¹ «[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 châtement mérité», Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 325.

³⁸² «Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres», «Loin des peuples vivants, errantes, condamnées [...] courez comme les loups», Baudelaire, «Femmes damnées» (1 et 2), *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 162 et 195.

³⁸³ *Dictionnaire universel du XIXe siècle* (Pierre Larousse), cité par M.-J. Bonnet, *op. cit.*, p. 57. Autres exemples cités par l'historienne : «Bassa [...] ton clitoris monstrueux remplit frauduleusement le rôle de mâle» (Martial, Ier siècle, traduit par H.-J. Izaac en 1930, p. 56), «il est une autre souillure qu'on pourrait appeler *clitoridienne*, dont l'origine connue remonte jusqu'à la féconde Sappho [...]. La taille surnaturelle d'une partie très petite à l'ordinaire [...] opère tout [...] le mal» (Dr Tissot, 1960, p. 105).

luxuriant des autres parties du corps. Ainsi, ses amantes verront leur système pileux se transformer en une longue et fine chevelure, leurs doigts devenir extraordinairement longs, des «ailes³⁸⁴» apparaître sur tout leur corps ou ce dernier se métamorphoser entièrement en une haute et splendide glycine :

[A]u fur et à mesure que tu avances la cascade de m/es fleurs se referme sur toi, ta tête elle aussi se trouve submergée, j/e suis terriblement haute grande et forte, tu ne le déplores pas tandis que j/e ruisselle sur toi à toute fleurs à toutes couleurs à toutes odeurs. [...]. (CL, p. 164.)

De même, l'auteur supprime la notion de châtiment attachée aux métamorphoses, pour faire de ces dernières l'occasion de rencontres érotiques et le signe des victoires gagnées sur les violences subies (les condamnations, le silence, l'édulcoration, etc.). Ainsi, elle transforme ses amantes en monstres fascinants comme le gardien d'Io, Argos, dont les cent yeux, devenus «dix mille yeux», étincellent et font de la musique à chaque mouvement du corps, ou comme l'homme de bronze, Talos³⁸⁵, dont l'ardente passion, à fleur de métal, brûle littéralement J/e, la «consume» afin qu'elle puisse renaître de ses cendres comme le phénix.

Elle transforme également ses protagonistes en animaux ou en insectes en mettant en valeur leurs qualités et les jouissances ou les forces que ces qualités peuvent leur apporter. Il s'agit, par exemple, de la fierté de la cavale, de la détermination de la mouche, de la sensualité de la louve.

³⁸⁴ «Au mot “nymphes”, on a substitué graduellement, pour désigner les petites lèvres de la vulve, le mot “ailes”, d'un usage plus aisé», Monique Wittig et Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset, 1976, p. 11.

³⁸⁵ Voir le résumé que donne Robert Graves de ces mythes dans *Les Mythes grecs*, t. I, *op. cit.*, p. 206-207 (56.a) et p. 335-336 (92.m).

Ton poil est tout noir et brillant. [...]. Ta tête sur m/a nuque pèse, tes canines entaillent m/a chair au plus sensible, [...] 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 les bras le ventre [...], il vient un moment où tout enfiévrée tu m/e prends sur ton dos m/a louve m/es bras autour de ton cou m/es seins m/on ventre appuyés à ta fourrure [...] tu te mets à galoper (CL, p. 14-15).

Par ce traitement des monstrations du corps lesbien, Monique Wittig articule un corps de désir éminemment inventif et ludique. Or, dans la mesure où cette représentation ne joue plus sur une polarisation des comportements amoureux, sur une supposée complémentarité des amants, mais sur les seuls plaisirs et défis qu'offrent leurs interactions, elle transgresse aussi la représentation des amants conventionnels.

Parallèlement à sa dé/citation du discours amoureux doxique, Monique Wittig s'attaque également, dans *Le Corps lesbien*, à la langue même. Elle le fait, comme Mallarmé, «to break up the easily *consumable*, ideologically neutralized or naturalized construction of dominant prose³⁸⁶». Mais plutôt que d'opérer, suivant le poète : «the defetishization of the content [...] by fetishizing the medium of its production and transmission³⁸⁷», ainsi que Richard Terdiman résume le contre-discours mallarméen, les violations syntaxiques de Monique Wittig mettent au jour le fonctionnement de l'idéologie dominante dans la langue même. En effet, son universalisation parodique du féminin, déjà présente dans *Les Guérillères*, poursuit sa dénonciation de la catégorisation des sexes dans la langue française. De même, son utilisation outrancière de la forme passive neutralise la polarisation structurelle de cette dernière, à savoir la domination du sujet sur l'«objet» : «[J]/e ne suis pas vue par toi» (CL, p. 10), «[J]/e suis rejointe atteinte, j/e passe de ton bord, j/e fais éclater les

³⁸⁶ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 335.

³⁸⁷ *Loc. cit.*

petites unités de m/on m/oi, j/e suis menacée, j/e suis désirée par toi.» (CL, p. 108-109.), «[T]u es par moi surprise tout entière, tes seins sont touchés, ta gorge est touchée [...]» (CL, p. 164). Ces transgressions syntaxiques, qui s'appliquent aussi à la transformation de certains verbes intransitifs en verbes transitifs, favorisent la représentation de la complexité des relations humaines, comme le remarque Marthe Rosenfeld :

En utilisant des verbes intransitifs tels que «résonner», «venir», «jaillir», «plonger», «s'approcher», «pleuvoir» avec des compléments d'objet directs, Monique Wittig crée une syntaxe [...] qui facilite l'expression des rapports entre le moi, l'autre et le monde. [...] De même la copule, qui ailleurs renforce l'identité du sujet logocentrique, s'est transformée ici en verbe transitif pour communiquer la sensation des échanges infinis entre des sujets lesbiens [c'est-à-dire hors sexualité] [...] : «j/e te suis tu m/es irréversiblement m/a plus aimée» (p. 135)³⁸⁸.

En somme, Monique Wittig transgresse en même temps la langue et les représentations doxiques du corps amoureux. De la sorte, non seulement elle montre l'étroite correspondance qui existe entre les ordres (formel, sémantique, syntaxique), mais elle intègre, contrairement aux tenants de *L'Art pour l'art*, la littérature et son auteur — en tant que sujet — dans le procès de signification. De la sorte, elle déjoue la marginalisation qu'exerce sur ces instances le discours dominant («ce n'est que de la littérature», «c'est l'œuvre d'un artiste») et résiste à ce que Richard Terdiman appelle l'«estheticization»³⁸⁹ de la prose poétique, qui équivaut à la réduire à sa dimension la moins dérangeante pour l'ordre établi.

³⁸⁸ Marthe Rosenfeld, «Vers un langage de l'utopie amazonienne : *Le Corps lesbien* de Monique Wittig», *Vlasta*, n° 4, 1985, p. 57.

³⁸⁹ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 270-1.

En outre, en traitant le thème de la passion, Monique Wittig rappelle la force de changement que peut représenter le désir en regard de la perception que l'on peut avoir de la réalité — d'où l'énorme attention dont ce sentiment fait l'objet de la part des structures de pouvoir. En fait, si le désir peut être générateur de changements, c'est parce qu'il peut déclencher, comme le souligne Ross Chambers, des prises de conscience chez les individus, et, par conséquent, faire d'eux de véritables sujets :

if desire [...] is the force that can change things, it is precisely because, as a mediated phenomenon, desire is not anchored in the «self» but instead produces subjects [...] makes them agents of change [...], *through whom* change occurs, the sites of its occurrence³⁹⁰.

2.2.b La reformulation du sujet politique

Ce que *Le Corps lesbien* dénonce implicitement, à savoir l'inaptitude des discours à bien rendre compte des réalités que cache la «réalité», *Virgile, non*, va le dénoncer explicitement. Dans ce roman, l'instance narrative homodiégétique incarne, de fait, un auteur qui cherche une façon de décrire le monde non pas tel qu'on le lui montre, mais tel qu'il lui apparaît. Cette mise en scène devient l'occasion, pour Monique Wittig, d'interroger l'autorité et le rôle de l'écrivain dans «la cité» (*polis*) au sens large, c'est-à-dire en tant qu'organisation sociale (*politikos*). Elle le fera par l'orchestration des interactions du personnage du narrateur-auteur avec les autres protagonistes du roman. Par ailleurs, son choix de donner son propre nom au personnage de l'auteur, soit «Wittig»³⁹¹, signale le parti pris dialogique de l'œuvre. En

³⁹⁰ Ross Chambers, *op. cit.*, p. 253.

³⁹¹ L'auteur qui se nomme «Wittig» dans *Virgile, non* est bel et bien un personnage fictif qu'il ne faut pas confondre avec la vraie Wittig, à savoir l'auteur de *Virgile, non*. Pour éviter toute confusion, nous écrirons le nom de cet auteur fictif entre guillemets.

effet, cette incarnation de la figure de l'écrivain s'oppose à la tradition monologique de l'auteur transcendant, à sa prétention à la vérité avec un grand V.

Cette stratégie est d'autant plus efficace que le personnage de «Wittig» ressemble, en autant qu'on puisse en juger par la lecture de ses ouvrages, à Monique Wittig³⁹². D'abord, il paraît posséder la même culture qui embrasse, rappelons-le, la mythologie, la littérature antique, la *Bible*, les romans de chevalerie, un vaste corpus poétique et philosophique, l'histoire des guerres, etc. Ensuite, il se réclame du lesbianisme politique que Monique Wittig a articulé dans quelques-uns de ses essais réunis sous le titre *The Straight Mind*, et que Jeannelle Laillou Savona résume en ces termes :

According to [Monique] Wittig, lesbian is neither a psychological nor a narrowly sexual notion limited to desire. It does not imply an identification with other women based simply on a similarity of either biological or psychological experience, but a political commitment, born of a universal sense of justice and requiring the destruction of «the categories of sex» as the underlying basis of all ways of thinking or modes of existence³⁹³.

Enfin, il semble partager la même perception matérialiste de l'hétérosexualité que Monique Wittig :

She [Monique Wittig] defines heterosexuality as a tacit, unquestioned, and «forced» «social contract» [...]. Based on the false notion of «sexual difference», which conceals a political relation of oppression from one class over another, this contract, or «political regime»,

³⁹² Sur la question du pacte autobiographique dans *Virgile, non, voir*, dans *Autobiographical Tightropes* (Leah D. Lewitt, University of Nebraska Press, 1990, p. 129-157), le chapitre 4, «Confusing the Genres: Autobiographical Parody and Utopia in Monique Wittig's *Across the Acheron*».

³⁹³ Jeannelle Laillou Savona, «Lesbian on the French Stage», *Modern Drama*, Toronto, printemps 1996, p. 149. Voir Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992.

heterosexualizes women into «sexual beings» meaningful only through their reproductive activities³⁹⁴.

En ce sens, «Wittig» s'inscrit, de même que Monique Wittig, dans la tradition philosophique des humanistes qui placent l'être humain au centre de leurs préoccupations et cherchent à améliorer les conditions de sa liberté. Le lesbianisme, suivant cette perspective, n'est pas une inoffensive «orientation sexuelle», une sorte de destin contre lequel on ne peut rien, un malheur ou un bonheur, mais une tactique éthico-politique visant à rompre un contrat social qui maintiendrait la moitié des êtres humains en servitude, notamment sur les plans politique et économique, à savoir l'hétérosocialité. C'est là, on l'aura deviné, un discours éminemment subversif, tant dans l'arène politique que sur la scène littéraire, ce qui situe immédiatement la narratrice dans un rapport dialogique de dé/citation face à ces univers discursifs.

Donnons quelques exemples concrets de cette dé/citation du discours dominant qu'opère le «roman». Plutôt que d'employer le terme consacré par les institutions pour désigner les êtres femelles, à savoir des «femmes», «Wittig» parle d'«âmes damnées³⁹⁵», parce que réduites, à l'échelle de la planète, à mener une vie de misère (pauvreté, exploitation domestique, viol, violence conjugale, prostitution, etc.). Par ce moyen, elle fait apparaître les arguments des philosophes, des magistrats et de l'Église, quant à la soi-disant «infériorité naturelle» de ces individus, comme une justification de cette exploitation, plutôt qu'un fait fondé. En outre, elle renverse ironiquement le point de vue conventionnel (moral) qui fait d'elles-mêmes, comme

³⁹⁴ Jeannelle Laillou Savona, *Feminist Writers* (éd. P. Kester-Shelton), London, St. James Press, 1996, p. 519. Jonathan Ned Katz précise : «Heterosexuality is located, supposedly, in the realm of nature, biology, hormones, and genes — a matter of physiology fact, a truth of the flesh. Only secretly is heterosexuality a value and a norm, a matter of morality and taste, of politics and power», *The Invention of Heterosexuality*, New York, Dutton, 1995, p. 40.

³⁹⁵ Cette expression est empruntée à *La Divine Comédie* de Dante où elle s'applique aux pécheurs expiant leurs fautes en enfer.

l'indique le titre de deux poèmes de Baudelaire sur les lesbiennes, des «femmes damnées».

En réalité, pour «Wittig», les lesbiennes sont «des runaways, des marronnes» (VN, p. 109) parce que, comme les noirs qui ont fui l'esclavage, elles fuient l'enfer d'une «condition féminine» qu'on leur présente comme naturelle, inévitable; autrement dit, elles sont des êtres qui aspirent à la liberté — définition qui ne ressemble pas du tout à celle que l'on retrouve dans les dictionnaires : «personne qui éprouve une attirance sexuelle plus ou moins exclusive pour les individus de son propre sexe³⁹⁶». Autre exemple : la compassion chrétienne pour le prochain est «rebaptisée» «passion active» dans *Virgile, non*, car désormais elle «bouillonne, fermente, explose, exalte, embrase, agite, transporte, entraîne [...]» (VN, p. 107), c'est-à-dire qu'elle s'incarne en actions concrètes. En ce sens, ce sentiment devient l'occasion de combats contre toutes formes d'abus de pouvoir plutôt que celle d'un respect du statu quo (pitié, charité chrétienne).

Pour revenir à la question de la ressemblance de la narratrice avec l'auteur réel de *Virgile, non*, on remarquera qu'il importe peu que les traits liés spécifiquement à la personnalité de «Wittig» — comme sa propension à s'emporter, à faire le joli cœur ou à se «mettre les pieds dans les plats» en jouant les héros et à adopter le style noble «pour donner un peu d'éclat à notre sexe asservi» (VN, p. 14) — reflètent ou non celle de Monique Wittig. Car la fonction première de ces traits éminemment sarcastiques est de signaler l'appartenance du personnage à la catégorie de l'antihéros³⁹⁷ tel

³⁹⁶ *Petit Robert, op. cit.*, p. 1098.

³⁹⁷ «The anti-hero — a type who is incompetent, unlucky, tactless, clumsy, cack-handed, stupid, buffoonish — is of ancient lineage and is to be found, for instance, in the Greek New Comedy. An early and outstanding example in European literature is the endearing figure of the eponymous knight of *Don Quixote* (1605-1615)», J. A. Cuddon, *Dictionnaire of Literary Terms and Literary Theory*, Londres, Penguin Books, 1991, p. 46. Monique Wittig publie la même année sa propre interprétation

qu'incarné par le Don Quichotte de Cervantès. Ainsi «Wittig» échoue, malgré toute sa bonne volonté, à convaincre les «âmes damnées» qu'elle rencontre du caractère désintéressé de sa démarche :

(Malheureuses! Écoutez-moi!) [...] (Sapho [sic] m'est témoin que je ne vous veux aucun mal puisque au contraire je suis venue ici comme votre défenseur et redresseur de torts car je soupçonne que, comme les maux, ils pullulent parmi vous.) (VN, p. 15-16)³⁹⁸.

En réalité, non seulement ces «Malheureuses» mettent en doute la moralité de ce nouvel hidalgo, mais elles ridiculisent aussi son combat.

Cette filiation de l'œuvre avec la fine parodie de Cervantès donne son ton ironique au roman et confirme son appartenance à la tradition du roman polyphonique. En outre, la représentation d'un créateur faillible et donc susceptible d'être remis en question, démystifie l'autorité de l'écrivain. De la sorte, Monique Wittig «humanise» la figure de l'auteur/narrateur, en fait un personnage comme les autres, c'est-à-dire existant dans le même monde qu'eux et avec lequel ils pourront entrer en dialogue.

Pour mener à bien notre étude de la dé/citation dans *Virgile, non*, il nous faut donc examiner les types de rapports sémantiques qu'entretiennent les discours des principaux personnages avec celui de «Wittig». Aux fins de cet examen, nous retiendrons le modèle de la stratification du langage/discours du «prosateur», ou narrateur, qu'esquisse Mikhaïl Bakhtine dans le passage suivant, mais pour l'appliquer

du *Don Quichotte* de Cervantès, mais sous une forme dramatique («Le Voyage sans fin», Paris, *Vlasta*, 1985, 52 p.).

³⁹⁸ On remarquera la parenté du style oratoire de «Wittig» avec celui de Don Quichotte : «Et moi, qui suis venu au monde pour redresser de semblables torts, je ne souffrirai pas [...]» Michel de Cervantès, *Don Quichotte*, Paris, Bookking International, t. I, 1996, p. 619.

à l'ensemble du texte de *Virgile*, non, plutôt qu'au seul langage/discours de sa narratrice, soit «Wittig» :

Le langage du prosateur [narrateur] se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de [celui de] l'auteur et de son instance sémantique dernière : certains éléments de son langage expriment franchement et directement (comme en poésie) les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent; sans se solidariser totalement avec ces discours, il les accentue de façon particulière (humoristique, ironique, parodique, etc.), d'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions; il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur : il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les *montre* comme une *chose verbale originale*; pour lui, ils sont entièrement objectivés³⁹⁹.

Mentionnons d'abord que la majorité des conversations qui s'engagent avec «Wittig» se font sur le mode de la protestation. De fait, on verra que les critiques pleuvent sur la narratrice. Ces critiques illustrent l'un ou l'autre des trois types de rapport interdiscursif que décrit Mikhaïl Bakhtine, à savoir l'objectivation, la convergence et la réfraction. Nous commencerons par repérer ces discours avant d'examiner leurs influences respectives sur les propos du protagoniste.

Le premier type de commentaire auquel fait face «Wittig» est cynique. Il émane d'une figure emblématique du pouvoir, puisqu'il s'agit d'un aigle⁴⁰⁰. Ce rapace fond littéralement sur elle tandis qu'elle s'entraîne au tir. Ayant réussi à terrasser l'oiseau de proie, «Wittig» découvre, toutefois, qu'il s'agit d'un simple robot dont le mécanisme s'est coincé dans la bagarre et qui ne cesse de répéter les mêmes poncifs.

³⁹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 119.

⁴⁰⁰ Particulièrement chargé sur le plan symbolique, l'aigle représente dans les mythologies et les religions de grands dieux, comme Zeus et le Christ. Il était en outre l'emblème impérial de César et de Napoléon Ier. Voir J. Chevalier et A. Gheerbrant, op. cit. p. 12. Dante en fait «le signe [maître] du monde et de ses conducteurs» dans *La Divine Comédie*, op. cit., p. 390.

Ce discours, maintes fois rabâché par les «dieux» de tout acabit au cours des siècles, était destiné à l'intimider ou, plus précisément, à rabaisser la rebelle et à la ramener à la condition d'«esclave», de «misérable créature» et de «poussière» que les différentes instances de pouvoir ont assignée au cours de l'histoire aux «âmes damnées». (Rappelons que tous les dialogues, dans cette œuvre, se trouvent entre parenthèses.)

(Que tu le veuilles ou non, Wittig, l'esclavage a la voix enrouée — ici, rire. N'essaie pas de péter plus haut que ton cul, misérable créature. Tu es née poussière et tu redeviendras poussière.) (VN, p. 12.)

Le deuxième type de critique est d'un tout autre calibre. Il émane d'une interlocutrice privilégiée de «Wittig». Lesbienne comme cette dernière, Manastabal est en effet le personnage qui guide «Wittig» dans sa traversée des enfers que vivent les «âmes damnées». Cette interlocutrice s'irrite de la pauvreté d'expression de «Wittig» pour décrire ce qui ne l'a pas encore été, c'est-à-dire le paradis sur terre tel qu'elles peuvent l'entrevoir lors de moments de grâce :

[Manastabal :] (Il faudra bien trouver les mots pour décrire ce lieu, sous peine de [s]a disparition brutale [...]. Quel mot te vient à l'esprit [Wittig]?)

Et moi [Wittig] assez piteusement : (Beauté⁴⁰¹.)

Son rire fond comme le lancer d'un oiseau à terre et elle dit : ([...]. Serre les voiles, Wittig, l'enfer est proche.) (VN, p. 22-23.)

Elle blâme aussi le manque de finesse et de réalisme de la perspective de «Wittig» sur la situation des «âmes damnées» :

[Wittig :] (Comment se peut-il, Manastabal mon guide, que tu fasses tant crédit à l'intelligence des âmes damnées [...] ? J'ai toujours

⁴⁰¹ Le mot pourrait être une référence à Sappho : «J'ai servi la beauté/ Était-il en effet pour moi/ quelque chose de plus grand?» (Édith Mora, *op. cit.*, p. 353).

tendance à penser, quant à moi, que seul un certain degré d'abêtissement peut expliquer qu'on reste en enfer.)[...].

[Manastabal :] (C'est que ton principe à toi c'est : ou bien... ou bien. Tu n'établis pas de nuances. Tu ne vois rien de complexe à ce sur quoi repose l'enfer. Tu declares qu'il faut le détruire et tu t'imagines qu'il suffit de lui souffler dessus.) (VN, p. 86-87).

Les reproches de Manastabal sont ainsi d'ordre rhétorique et éthique; ils concernent à la fois l'auteur et le «politique» au sens que donnait Socrate⁴⁰² à ce mot. Ils mettent en relief la responsabilité sociale de l'écrivain en tant qu'utilisateur d'une langue et de concepts portant l'empreinte du système idéologique dominant. En tant que «préposée au dialogue» (VN, p. 119), auteur dialogique donc, «Wittig» doit apprendre à formuler et à poser les bonnes questions. En d'autres mots, elle doit apprendre l'art de la maïeutique, c'est-à-dire de faire «accoucher» ses interlocuteurs de leurs propres vérités et, se faisant, à se mieux connaître elle-même. Pour Manastabal, le monde ne saurait changer tant que ceux qui le composent ne sont pas véritablement «au monde».

Cet apprentissage, «Wittig» le fera auprès des «âmes damnées». Or, c'est de celles-ci qu'émane le troisième et dernier type de critique qu'elle reçoit. Elles lui reprochent son attitude arrogante, ses mœurs et son manque de pragmatisme. La première énonciation de telles invectives a lieu dans une «laverie automatique» — ce qui ne manque pas de piquant lorsqu'il s'agit de laver un peu de linge sale en famille!

(Va-t'en retrouver les gouines répugnantes [...]. Car c'est bien là tout ce que tu sais faire, lécher des culs qui ne se montrent pas au grand jour. [...]. Pour la plupart [...] vous n'avez ni feu ni lieu. [...]. Vous n'en prétendez pas moins vouloir sortir tout notre sexe de sa servitude. Il y a

⁴⁰² «Socrate, d'après Platon, insiste continuellement sur l'idée que la sagesse politique repose sur des compétences, elle suppose une compréhension intellectuelle de tout ce que l'on fait et la capacité de l'enseigner», *Dictionnaire de la pensée politique*, Paris, Hatier, 1989, p. 730.

de quoi mourir de rire, si ce n'est que ma bile m'étouffera avant, quand je songe que la seule chose qui vous intéresse, c'est de le corrompre tout entier, notre sexe.) (VN, p. 13-14.)

D'autres séances de contestation du discours de «Wittig» par les «âmes damnées» se produiront en divers endroits, et notamment dans un «temple de l'amour». À cette occasion, sans doute inspirée par une célèbre colère du Christ, «Wittig» adressera, fouet en main, un sermon en règle sur l'art d'aimer aux clients des lieux : «Qu'en est-il dans l'amour de votre sens du toucher? Vous l'avez tout concentré dans un bout de barbaque [...]. Qu'en est-il de votre sens de la vue? [...]» (VN, p. 114). Réagissant vertement à cette sortie, une prostituée accuse «Wittig» de reproduire le système même qu'elle dénonce en adoptant une attitude autoritaire et coercitive pour imposer aux autres ses propres lois et valeurs.

(Qu'est-ce que c'est que ce cirque? Tu te prends pour la reine Victoria ou quoi? Va-t'en jouer les redresseurs de tort à Castro [rue célèbre du quartier gai de San Francisco] car c'est là qu'est ta place, joue donc les Zorros, tu les feras rire. [...]. Crois-tu que je ne sache pas ce que je fais? [...]. Crois-moi, mieux vaut vendre ses charmes que vendre ses larmes, or c'est ce qui m'attend sinon. [...] [T]u ne fais rien pour arranger les choses, car comme émissaire du fléau lesbien tu bats tous les records, toi qui te paies une séance de père fouettard au temple de l'amour. Tu sais combien ça va te coûter?) (VN, p. 115-116.)

Cette prostituée lui rappelle que le fait d'avoir privilégié la fuite que représente le lesbianisme vis-à-vis du régime hétérosocial ne lui donne pas le droit d'exiger des autres qu'elles fassent de même. Un comportement injuste ne devient pas plus juste parce qu'il part d'une intention louable.

Devant les différentes réactions que suscitent ses propos — et qui donnent à ces derniers une certaine légitimité —, «Wittig» ne réagit pas de la même manière. Dans le cas de l'aigle, elle répond du tac au tac par d'autres clichés : «(Ferme ta

gueule, vieux radoteur. Pierre qui roule n'amasse pas mousse et le silence est d'or» (VN, p. 12). C'est dire que le discours de l'aigle ne l'atteint pas et ne mérite pas qu'elle s'y attarde en tant qu'auteur autrement que pour l'objectiver, c'est-à-dire le montrer comme une chose curieuse et révolue.

Les interventions de Manastabal suscitent des protestations sincères de la part de «Wittig», ce qui lui vaut des explications supplémentaires. Elle peut ainsi pousser plus loin sa réflexion et nuancer sa vision du monde et des «âmes damnées». De la sorte, elle sera plus en mesure de les convaincre de la validité du combat qu'elle mène, ce qui se produira de fait dans le cas de l'une d'entre elles : «(Je t'en prie, laisse-moi venir avec toi car j'apprends vite.)» (VN, p. 105).

Sur un autre plan, la représentation de l'impact d'un discours sur le comportement d'un personnage illustre le pouvoir des mots. On sait que ce pouvoir est constamment utilisé par le système dominant pour faire la promotion de ses valeurs. Mais il peut l'être aussi par ceux qui en possèdent d'autres. Ross Chambers a bien montré, par exemple, comment l'inscription, dans un roman, d'un désir qui échappe au construit social peut devenir l'occasion d'une prise de conscience, chez le lecteur, des manipulations qui s'exercent sur lui⁴⁰³. En fait, la lecture d'un roman «oppositionnel», rappelle le théoricien,

brings about change because, [...], it produces the text as the seductive occasion for a deflection of desire, a *clinamen* resulting from what is on the reader's part an act of self-recognition, involving the emergence of a desire repressed by the codes of control⁴⁰⁴.

⁴⁰³ «[I]t is through our desires that we are "imprisoned" within a universe of ideological representation, the dominance of which functions as a principal means of control. What and how we desire — the "desirable" in short — is socially mediated», Ross Chambers, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 235.

Les blâmes qu'adressent, de leur côté, les «âmes damnées» à «Wittig» participent également de l'évolution de ce personnage, puisqu'ils l'obligent à produire des arguments plus solides, à user d'outils rhétoriques variés (humour, provocation, séduction) et à adopter des attitudes plus conformes à ses principes. D'autre part, la virulence de ces blâmes suscite une certaine satisfaction chez «Wittig» dans la mesure où elle trahit l'impact de son discours sur ses interlocutrices. En outre, leurs paroles, dans la mesure où elles médiatisent ou réfractent son discours, la guident. Dans le passage suivant, la définition qui est donnée du lesbianisme rejoint en partie celle de «Wittig» («toi qui n'appartiens à personne»). Enfin, l'énumération par le personnage de marques de violence confirme la thèse que défend «Wittig» de l'existence d'un système d'oppression à l'égard des «âmes damnées».

(Pourquoi viens-tu dans ce cercle si ce n'est pour te moquer de mes malheurs, toi qui n'appartiens à personne et aimes tes pareilles? [...] Viens-tu évaluer les coups que j'ai reçus? Faut-il que tu dénombre mes marques, que dis-je, mes organes éclatés (rate, vessie), mes os brisés [...].) (VN, p. 119.)

Entre les poncifs de l'aigle, qui jouent le rôle de repoussoir vis-à-vis du discours de «Wittig», et les reproches de Manastabal, qui jouent celui de tremplin, les contestations des «âmes damnées» servent de jauge aux propos de «Wittig». De la sorte, Monique Wittig orchestre le territoire discursif de son œuvre autour d'un discours subversif, plutôt qu'en marge du discours dominant. De même que «Wittig» tente de nommer, à l'intérieur de l'œuvre, un nouveau paradis avec les mots des «anges» rencontrés entre deux cercles de l'enfer : «je cherche parmi eux les mots pour te dire et au moyen desquels te donner forme une fois pour toutes» (VN, p. 65); de même, Monique Wittig construit une nouvelle perspective sur le monde en

«recartographiant», sur le mode ludique, le système discursif ambiant dans *Virgile, non*.

La représentation d'un rapport dialogique entre un personnage d'auteur et des protagonistes transgresse l'«autorité» que confère d'emblée aux écrivains le système de pouvoir qui diffuse leurs mots. Ce type de représentation relativise ces derniers pour laisser le lecteur seul maître de son jugement. En outre, en optant pour la parodie, Monique Wittig ne cherche pas à convaincre son lectorat, mais à le séduire. En effet, en conférant au sujet lesbien l'aura attachante du Quichotte, l'auteur invite le lecteur à réinventer avec «Wittig» le monde dans lequel il vit, car comme l'écrit Ross Chambers : «What I am influenced by [...] changes "my" sense of the desirable, and to that extent [...] my "production of the real"⁴⁰⁵.»

3.0 L'articulation de la parole dans le contre-texte

Les romans de Monique Wittig s'inscrivent, on vient de le voir, dans la lignée des œuvres dialogiques qui subvertissent le «discours dominant» en tant que «network of practices and assumptions by which [...] social life is structured⁴⁰⁶». Toutefois, ils prennent moins le contre-pied systématique de ce discours ou s'efforcent moins de l'aménager — suivant la définition qu'a donnée Richard Terdiman du «contre-discours» et Ross Chambers du «texte oppositionnel» — qu'ils ne représentent ses limites et ses biais afin de mettre en forme un point de vue sémantiquement et structurellement dissident sur le monde.

⁴⁰⁵ Ross Chambers, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁰⁶ Richard Terdiman, *op. cit.*, p. 57.

Pour ce faire, la question du «sujet» et de son rapport à la réalité est évidemment centrale. Or, sur ce point, le travail de Monique Wittig s'apparente étroitement à celui de l'initiatrice du Nouveau Roman, à savoir Nathalie Sarraute, comme le pressent Françoise Armengaud lorsqu'elle écrit :

Chez Nathalie Sarraute — comme chez Monique Wittig — la contestation est double : elle concerne d'une part et d'abord les formes artistiques, d'autre part, et parallèlement, ce que l'on fait «habituellement» passer pour la réalité (processus qui par lui-même produit des effets réels), à savoir cette espèce de certificat consensuel de réalité accordé (ou refusé) par la société [à chaque individu]⁴⁰⁷.

Toutefois, Monique Wittig, contrairement à Nathalie Sarraute, ne traque pas ces infimes mouvements, baptisés «tropismes»⁴⁰⁸, qui traversent la conscience de ses protagonistes et se manifestent par des ruptures dans leurs discours (pauses soudaines, hésitations, inflexions de la voix, réflexions intérieures). La représentation de ces «sous-conversations», rendue possible par la prolifération des voix narratives, permet à la romancière de lézarder le mur des conventions discursives, des clichés. Ce faisant, remarque Monique Wittig dans l'un des essais qu'elle consacre à l'œuvre de cet auteur, Nathalie Sarraute combat toute «réduction du *je* à un dénominateur commun»⁴⁰⁹, c'est-à-dire à un type figé.

Poursuivant sa réflexion, Monique Wittig qualifie le phénomène communicationnel auquel s'attache Nathalie Sarraute d'«interlocution» en se référant à l'étymologie latine de ce terme, *interloqui*, qui signifie «couper la parole»⁴¹⁰. En

⁴⁰⁷ Françoise Armengaud, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁰⁸ Titre du premier roman de Nathalie Sarraute, paru en 1939.

⁴⁰⁹ Monique Wittig écrit : «[L]e paradis du contrat social n'existe que dans la littérature où les tropismes, par leur violence sont à même de contrer toute réduction du *je* à un dénominateur commun, de faire craquer le tissu serré des lieux-communs et d'empêcher sans cesse leur organisation en système de sens forcé», «Le lieu de l'action», *Digraphe*, Paris, n° 32, 1984, p. 100.

⁴¹⁰ Monique Wittig précise

fait, son analyse du travail de cet auteur met en relief l'une de ses dimensions majeures, qui est de rendre visible la violence que recouvrent les pratiques discursives courantes. Dans un commentaire sur ses propres œuvres, Nathalie Sarraute avait d'ailleurs souligné que «[c]e qui se passe derrière ces paroles anodines [qui forment le "langage commun"] est tout à fait l'équivalent, si on veut, sur un autre plan, d'un viol, d'une très forte agression⁴¹¹». En ce sens, cet auteur met en scène la forme de contrainte que représente le discours dominant pour la majorité des locuteurs. C'est du moins la conclusion à laquelle arrive Françoise Armengaud :

En somme, Sarraute donne voix à la protestation muette du multiple, des multiples, de l'invisible, des invisibles, des inaudibles, et par là-même des non encore vus, des non encore entendus, des baïllonnés, des mutisés, des obscurcis, des garrottés⁴¹².

Néanmoins, dans la mesure où les «voix» qui s'expriment dans les romans de Nathalie Sarraute sont encore inarticulées, elles restent entièrement dépendantes d'une instance narrative. En ce sens, elles demeurent interloquées, interdites, ou *dans* l'interdiction.

Or, dans sa propre œuvre, Monique Wittig s'attache spécifiquement, comme nous l'avons vu, à faire entendre la voix d'êtres qui n'ont pas la parole ou dont la parole ne peut s'inscrire qu'en porte-à-faux par rapport à l'ordre discursif dominant, comme les enfants, les féministes et les lesbiennes politiques. Ainsi, après le dévoilement, par Nathalie Sarraute, du *lieu d'élaboration d'une parole propre* que

: «[S]on sens dérive de *interrompre*, c'est-à-dire *couper la parole* [dans l'acception large de ce dernier mot].» Monique Wittig, *ibid.*, p. 69.

⁴¹¹ Nathalie Sarraute, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous? Conversations avec Simone Benmussa*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 14.

⁴¹² Françoise Armengaud, *op. cit.*, p. 44. L'auteur ajoute : «ce que Sarraute nous donne, c'est d'abord une description de l'oppression qui s'exerce en général dans les relations verbales».

constitue la «sous-conversation», Monique Wittig se penche, pour sa part, sur les *modes d'articulation de cette parole* dans un «contre-texte». Car si ces modes l'amènent à disloquer ou à rompre beaucoup plus violemment que son aînée les discours ambiants, de manière à revoir le sens du sujet et de son «usage de la parole»⁴¹³, ils l'incitent également à créer de nouvelles formes narratives à partir de pronoms dialogisés — le «on» fluctuant dans *L'Opoponax* et le «(je)» ouvert dans *Virgile, non* — ou d'une rotation des voix narratives — chacune des «elles» du «nous» dans *Les Guérillères* ainsi que «j/e» et «tu» dans *Le Corps lesbien*. Ces formes essentiellement inclusives favorisent l'émergence de dialogues entre êtres non seulement conscients des enjeux qui sous-tendent leur rapport à «la» réalité, mais également de leur pouvoir de transformation de «cette» réalité.

La transgression des discours autoritaires dans l'œuvre de Monique Wittig s'articule étroitement à la mise en forme d'une perspective décatégorisée sur le monde. En effet, cette mise en forme s'opère par la dialogisation des pronoms de manière à subvertir ou élargir leur représentativité, à mettre en procès le sujet idéal ou monologique. La dialogisation du pronom indéfini, par exemple, abolit la frontière entre les personnes («on» renvoie tout aussi bien à une ou à plusieurs personnes), les «sexes» («on» est neutre) et les dimensions spatio-temporelles («on» traverse les niveaux et les temps d'énonciation). De même, la dialogisation du «je» démantèle le *Sujet* égologique, auto-réflexif et auto-référentiel, et par conséquent l'*Autre* qu'il invente pour justifier son autorité. De la sorte, l'auteur peut représenter des personnages excentrés comme des sujets à part entière, c'est-à-dire universels, et ainsi

⁴¹³ Titre d'un ouvrage de Nathalie Sarraute (Paris, Gallimard, 1980).

rendre caduque cette classification du Sujet et de l'Autre issue de la dialectique de Platon.

Outre la dialogisation du pronom indéfini et des pronoms de la personne, cette mise en forme d'une parole révolutionnaire passe par l'instauration de deux types de structures narratives, l'une «ré/citationnelle» et l'autre «dé/citationnelle», qui participe chacune d'une dialogisation du point de vue narratif. Dans le premier cas, le récit de l'assimilation ironique de paroles plus ou moins autoritaires par des êtres en formation met en scène l'émergence de consciences individuelles et collectives critiques. Car face aux tentatives de modelage des désirs et à la promotion des caractères sexuels en marqueurs d'essences par le discours dominant, les personnages opèrent une remise en question de ce discours plutôt que de sacrifier leurs élans et leurs aspirations. Dans le cas de la structure narrative «dé/citationnelle», l'articulation de discours intimes (amoureux) et publics (éthico-politiques) inédits par des «sujets modernes», c'est-à-dire des personnes engagées dans une action ou une réflexion personnelle, opère le démantèlement du discours dominant, mais sans pour autant entraîner son remplacement par un autre discours hégémonique. En effet, les propos tenus par les personnages éminemment subversifs de l'auteur s'inscrivent dans le contexte de dialogues et de prises de conscience — c'est-à-dire de constantes transformations de (leur rapport à) la réalité — et non de luttes pour *le* pouvoir.

Parallèlement à l'hybridation systématisée de l'ensemble des genres littéraires, y compris le roman, Monique Wittig s'attaque donc, comme nous venons de le voir, aux systèmes grammatical, syntaxique et sémantique qui codifient l'inscription, dans la langue, des êtres et de leurs rapports, et elle élabore des dispositifs narratifs qui permettent aux personnages habituellement privés de voix d'accéder à la parole. En

ce sens, nous pouvons définir le «contre-texte» comme un nouveau texte qui non seulement est dialogique, mais qui, en plus, donne accès au dialogue à ceux qui n'y ont normalement pas accès. En ce sens, il ouvre à la locution (au sens étymologique de «parole»), au dire. Par sa mise au jour de la matérialité du langage et sa désacralisation de l'écriture, Monique Wittig ouvre donc un nouvel espace de «formalisation» du «vouloir-savoir», celui des blancs et des silences.

Épilogue

Qui est assez fort pour oser être d'avant-garde et amoureux des anciens⁴¹⁴?

Une révolution romanesque digne de ce nom devrait donc, avant tout, rendre la parole à la langue, faisant du même coup apparaître, derrière la transparence du miroir, la matérialité du langage⁴¹⁵.

Par son audacieuse exploitation des grandes stratégies subversives de l'intertextualité et de l'interdiscursivité, Monique Wittig conduit la forme romanesque traditionnelle à son point d'éclatement. De fait, sur le plan intertextuel, sa convocation systématique de textes fondateurs, épiques et lyriques, neutralise les pôles génériques de l'architexte romanesque (personnages, styles, thèmes) qu'évoquent le «monde visible de l'action» et le «[monde] invisible de la vie intérieure»⁴¹⁶. Outre cette hybridation *radicale* — qui dissout l'essentialisation des catégories données comme complémentaires ou opposées, telles celles de l'«action» et de la «passion» —, l'auteur élabore également des montages intertextuels qui minent la structure plus ou moins lisse, linéaire et téléologique des récits

⁴¹⁴ Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, p. 23.

⁴¹⁵ Sylvère Lotringer, «Une révolution romanesque», *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui*, op. cit., p. 327.

⁴¹⁶ «Le moment arriva [...] où le roman, dans sa quête du moi, dut se détourner du monde visible de l'action et se pencher sur l'invisible de la vie intérieure», Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 36.

romanesques canoniques comme le roman d'aventures ou le roman d'amour. Par cette hybridation *structurale*, Monique Wittig disloque l'instance d'articulation de la signification que représente le récit, pour en créer une seconde spécifiquement «lacunaire»⁴¹⁷, c'est-à-dire formellement ouverte à l'interprétation interactive.

De même, sur le plan interdiscursif, les ironiques encerclements ou refoulements, dans les marges du texte, des voix autoritaires ou simplement familières par des voix habituellement secondaires ou absentes, comme celles — le plus souvent édulcorées ou caricaturées — d'enfants, de «battantes» ou de lesbiennes, abolissent les catégories dialectiques du Sujet et de l'Autre qui caractérisent le roman traditionnel où l'auteur est souverain. Toutefois, pour faire sortir ces nouvelles voix du silence ou des discours stéréotypés dans lesquels elles ont été confinées, Monique Wittig doit s'engager dans un corps à corps formel non seulement avec les discours comme tels, mais également avec les mots et la grammaire, c'est-à-dire avec la langue même en tant que discours cristallisé. Ce combat, qui traduit le processus complexe d'inscription d'un point de vue inédit dans le texte, entraîne la dialogisation des pronoms et des structures narratives monologiques et favorise l'émergence de véritables dialogues entre des protagonistes que plus rien ne distingue des instances narratives ou autoriales.

En somme, tant la stratégie intertextuelle que la stratégie dialogique auxquelles recourt l'auteur subvertissent la philosophie idéaliste (la dialectique de Platon) et son binarisme conceptuel (l'*Organon* d'Aristote) qui, encore aujourd'hui,

⁴¹⁷ Monique Wittig utilise elle-même cet adjectif emprunté au vocabulaire de la minéralogie pour qualifier son œuvre : «Appliquée à l'écriture littéraire cette désignation indique pour moi le fait de créer des intervalles, de trouver la phrase au niveau grammatical, de déstabiliser l'ordre convenu du discours», «Quelques remarques sur *Les Guérillères*», *L'esprit créateur*, vol. XXXIV, n° 4, hiver 1994, p. 116.

continuent de forger nos représentations des êtres humains, de leurs relations et de leurs modes de pensée (polarisation, essentialisation, hiérarchisation, etc.).

Le contre-texte : la formalisation d'un «vouloir-savoir»⁴¹⁸

Le choix du terme «contre-texte» pour désigner les œuvres qui surgissent de l'articulation des deux grandes stratégies susmentionnées souligne le fait que Monique Wittig y subvertit non seulement la forme romanesque, mais également l'ensemble des ouvrages et des discours antérieurs que cette forme accueille. C'est d'ailleurs parce que le roman est, par définition, pluristylistique et, en ce sens, plus apte à évoquer le grand texte de la culture occidentale, que l'auteur a fait de lui sa cible principale. Ce choix se justifie d'autant plus que le roman a désormais acquis le statut de genre dominant, comme le rappelle Mikhaïl Bakhtine : «devenu le maître, il [le roman] contribue au renouveau de tous les autres genres, il les contamine par sa propre évolution, son propre inachèvement⁴¹⁹».

C'est pourquoi, sur le plan du contenu, le contre-texte congédie la «quête du moi [visible ou invisible]⁴²⁰» qui définit historiquement le roman. En effet, ce qui intéresse avant tout Monique Wittig, ce n'est pas l'exploration du «moi» à partir d'une perspective intérieure ou extérieure — comme les nouveaux romanciers eux-mêmes l'ont fait en s'attachant à saisir, au sein de «sous-conversations» par exemple, un «je» qui ne soit pas réductible à un dénominateur commun, ou encore en dépeignant la

⁴¹⁸ J'emprunte cette expression à Michèle Le Dœuff qui l'emploie dans son analyse du mythe originel, *Le sexe du savoir*, *op. cit.*, p. 72.

⁴¹⁹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 444-445. Il ajoute : «Le roman est devenu le personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c'est lui qui traduit au mieux les tendances évolutives du monde nouveau», *loc. cit.*

⁴²⁰ Voir Milan Kundera, *op. cit.*, p. 36.

«situation de l'homme [contemporain] dans le monde⁴²¹» — mais ce qui sous-tend cette exploration, c'est-à-dire l'état d'être au monde en tant que «pouvoir connaître». En effet, il ne peut y avoir d'être sans liberté de penser : «Ne pas avoir accès au savoir, rappelle Michèle Le Dœuff, c'est forcément être dans la dépendance intellectuelle et morale de quelqu'un⁴²².» En ce sens, après l'ère du soupçon et du regard phénoménologique⁴²³ — également contestataires vis-à-vis du roman traditionnel — le contre-texte inaugure, dans l'œuvre de Monique Wittig tout au moins, une ère de l'enquête *cognitive*.

Celle-ci débute par une mise au jour décapante des structures qui président ou non à l'acquisition des connaissances telles que les institutions et les mythes au sens large du terme, notamment par un repérage des réactions de la conscience fluctuante et détachée des personnages en période d'«apprentissage», aux textes et aux «on dit». Puis, cette enquête prend pour objet le savoir qui reste habituellement entre les œuvres et les discours, dans leurs blancs et leurs silences, en substituant à la perspective traditionnelle un point de vue jusque-là censuré, en l'occurrence celui de personnages lesbiens, non parce qu'ils renverraient à une essence particulière, distincte ou non d'une essence masculine ou féminine, mais parce qu'ils refusent l'économie symbolique qui sous-tend de telles catégories métaphysiques. Autrement dit, le point de vue dont il s'agit ici n'est pas celui d'êtres sexués, mais celui d'êtres décatégorisés. En ce sens, le sexe biologique n'a d'importance que dans la mesure où

⁴²¹ Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 148.

⁴²² Michèle Le Dœuff, *op. cit.*, p. 79. «La privation de liberté, ce n'est pas seulement que la liberté manque mais qu'elle est violemment ôtée et que l'esclavage lui est substitué», p. 78.

⁴²³ «Le roman, dit encore Kundera, connaît l'inconscient avant Freud, la lutte de classes avant Marx, il pratique la phénoménologie (la recherche de l'essence des situations humaines) avant les phénoménologues!», *ibid.*, p. 46.

il a signifié, dans la culture européenne, une mise à l'écart du savoir d'un groupe d'individus par un autre :

le mythe du péché originel survit dans les discours qui prônent pour les femmes une existence loin des efforts intellectuels [...] l'on est passé d'une interdiction du vouloir-savoir pour tout le monde à une version résiduelle de l'interdit, pour les femmes seulement⁴²⁴.

Or, c'est dans la formalisation d'une enquête cognitive indépendante, c'est-à-dire susceptible de repérer les failles d'un système de transmission et de production des connaissances, et ainsi de combattre la clôture du sens, que réside ce qu'il y a de plus fondamentalement subversif dans l'œuvre de Monique Wittig. Car, comme le souligne Michèle Le Dœuff, «dans l'univers culturel dont nous héritons, une idée — peut-être de l'ordre de la pure croyance, peut-être de l'ordre des principes généraux [...] — assure que vouloir connaître par soi-même et sans tutelle est une forme d'insubordination⁴²⁵». Pour opérer cette formalisation d'un «vouloir-savoir» indépendant, Monique Wittig met en relief, d'une part, les structures d'acquisition et de circulation des connaissances et, d'autre part, leurs blancs et leurs silences.

Les structures d'acquisition et de circulation du savoir

Monique Wittig donne forme aux structures d'apprentissage et de circulation des connaissances que sont l'école, la lecture, les groupes de discussion et le dialogue en les mettant en scène en tant que telles :

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 71. L'auteur cite de nombreux exemples de commentaires qui viennent consolider cette censure, tel celui-ci de Luce Irigaray : «la femme qui s'approchera du théorique perdra sa jouissance», *ibid.*, p. 14.

⁴²⁵ L'auteur ajoute : «Si des hommes ont pu bénéficier d'une opération philosophique dûment relayée par des communautés savantes combattives, qui a soustrait certains domaines à cet interdit global, où est l'acte par lequel tout le monde, et donc les femmes, se serait vu reconnaître la libre disposition de son intellect?», Michèle Le Dœuff, *op. cit.*, p. 68-69.

Mademoiselle Doullier lui dit de s'asseoir de prêter attention à ce qu'elle est en train de dire. On entend que les passions ça ne veut pas dire uniquement [...] les choses qu'on subit comme l'étymologie l'indique. On entend que [...] poussée à l'extrême la passion peut devenir agissante par exemple la passion de connaître (*O*, p. 222).

Toutefois, suivant la hiérarchie des modes de savoir que propose Gabrielle Suchon (1631-1703) dans son *Traité de la morale et de la politique*⁴²⁶, et qui place l'esprit et les livres (ces dépositaires directs du savoir) au-dessus des Chaires et des Écoles, l'auteur privilégie surtout les modes actifs d'acquisition du savoir que sont la lecture et le dialogue.

Dans le premier cas, Monique Wittig convoque donc une quantité phénoménale de textes variés, parmi lesquels figurent également des outils de référence tels que dictionnaires, grammaires, manuels et traités de tous genres (géographie, botanique, histoire, philosophie). Le savoir réservé est ainsi discrètement intégré au contre-texte et remis en circulation. La juxtaposition, le chevauchement, la superposition et la recontextualisation de formes porteuses de visions et de concepts distincts mettent en jeu des opérations logiques comme la comparaison, l'association, la synthèse et la transposition, qui permettent de saisir les textes les uns par rapport aux autres et chacun au sein de l'ensemble dont il contribue à dessiner les contours.

Dans le cas du dialogue, Monique Wittig met en présence des personnages ou des groupes de personnages qui ne partagent pas le même point de vue sur la réalité ou qui se voient confrontés aux limites du système de représentation existant pour articuler leur position. Or, dans la mesure où chacun des interlocuteurs ou des

⁴²⁶ Cité par Michèle Le Dœuff, *loc. cit.*

groupes d'interlocuteurs tente malgré tout cette articulation, il acquiert un regard critique qui lui permet de se constituer un «savoir pour soi»⁴²⁷ :

Elles disent qu'elles n'ont pas à puiser leur force dans des symboles. [...] Elles disent qu'il faut alors cesser d'exalter les vulves. Elles disent qu'elles doivent rompre le dernier lien qui les rattache à une culture morte. Elles disent que tout symbole qui exalte le corps fragmenté est temporaire, doit disparaître (*G*, p. 102).

Autrement dit, cet interlocuteur ou ce groupe d'interlocuteurs accède à la pensée (indépendante), c'est-à-dire à l'«être» : «Penser (être), écrit Francis Jacques, c'est être capable d'entrer en relation [égalitaire] et de s'y maintenir envers et contre tout»⁴²⁸. Or, de même que les textes sont mis en jeu, de même les discours sont re/présentés et distancés.

Ainsi, tant dans le cas de l'intertextualité que dans celui de l'interdiscursivité, la parole est rendue à la langue. En tant qu'unités sonores, graphiques et abstraites, les mots sont en effet montrés comme matière première susceptible d'être remodelée. Le terme «opopanax», par exemple, devient «opoponax». De nouveaux mots sont inventés, comme celui de «guérillères». Des infractions aux règles grammaticales et à celles de la ponctuation sont commises. Mais, surtout, Monique Wittig recourt à l'utopie — ce «laboratoire d'idées qui se réfléchissent et testent leur cohérence dans l'espace de la page où un discours déploie ses attendus»⁴²⁹ — pour élargir les structures d'acquisition et de la circulation du savoir et y inclure la matérialité même du langage.

⁴²⁷ Terme de Gabrielle Suchon, *ibid.*, p. 77.

⁴²⁸ Jean-Louis Dumas, *Histoire de la pensée. Temps modernes*, Paris, Tallandier, t. III, 1990, p. 395.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 308.

Dans *L'Opoponax*, par exemple, Monique Wittig crée non seulement une «zone libre» dans laquelle «young children may grow up outside the confines of socialized, rigidified sexual difference⁴³⁰», mais également une nouvelle école où l'on offre des «leçons de choses» hors des quatre murs d'une classe et où les mots sont spécifiquement donnés à entendre ou à voir : «L'écriture est bizarre faite avec des cercles et des angles aigus, on peut à peine la lire. On voit qu'elle est peinte au vermillon» (*O*, p. 230-231). Dans *Les Guérillères*, tous les mots sont passés au crible pour que de nouveaux livres de référence soient produits : «La nouvelle est parvenue de l'assemblée qui compose le dictionnaire. L'exemple proposé pour illustrer le mot haine a été rejeté» (*G*, p. 106).

En somme, le texte et la parole s'interpellent à tel point que leurs frontières s'estompent. Tandis que l'écriture se fait orale par la simplicité de la langue, le ton, les expressions empruntées au langage parlé et les voix narratives affichées — «On dit», «Elles racontent que», «J/e m//interroge dans le silence» (*CL*, p. 31) —, les dialogues, eux, se font discrètement savants, interrogateurs vis-à-vis des structures du savoir : «qu'est-ce que c'est un pays, c'est où on est, et où on n'est pas c'est pas un pays dis, non» (*O*, p. 15). Monique Wittig redonne ainsi la parole à la langue, en tant que forme susceptible d'articuler même ce qu'elle ne dit pas, ce qui n'a pas encore été dit. Par sa mise au jour de la matérialité du langage et sa désacralisation de l'écriture, elle ouvre donc un nouvel espace de formalisation du «vouloir-savoir», celui des blancs et des silences.

⁴³⁰ Hélène Vivienne Wenzel, *op. cit.*, p. 276.

L'articulation des blancs et des silences

La mise en forme de l'innommé des œuvres et des discours s'effectue tant sur le plan de l'écriture comme telle de Monique Wittig que sur celui de son support physique, à savoir l'espace blanc du papier qui encadre les îlots de mots constituant le texte principal des œuvres ou le coupant à intervalles⁴³¹. De fait, par son importance, cet espace, ce blanc matérialise visuellement le «non dit», lui donne une présence concrète dans la page, l'exprime en quelque sorte.

Dans l'écriture comme telle des textes, les lacunes s'inscrivent d'abord, comme nous l'avons vu, dans les interruptions qu'opère la présence de nombreux intertextes dans l'œuvre, ainsi que dans l'absence de guillemets ou de tirets délimitant les dialogues. Mais elles sont également manifestes dans les violations sémantiques (élimination progressive des mots «femmes» et «hommes», par exemple) et syntaxiques — «j/e te suis j/e te viens j/e t'approche» (p. 10) — qui hachurent la phrase. Enfin, on les retrouve aussi dans l'emploi inusité des virgules «qui coup[ent] visuellement le discours pour en permettre la lecture⁴³²», c'est-à-dire l'interprétation.

Or, en intégrant ces lacunes dans le cadre du texte, Monique Wittig non seulement crée des livres explicitement inachevés, mais elle invite le lecteur à lire l'inachèvement (caché) des œuvres et à l'interpréter suivant son propre point de vue sur le monde. Autrement dit, elle invite à entrer en interaction avec elles, comme elle le fait elle-même, et à porter attention à leur facture. En élargissant ainsi le cadre de l'œuvre à l'innommé, elle place ses lecteurs en position de s'appropriier le livre, de le démythifier.

⁴³¹ On notera également la présence, au milieu de trois pleines pages des *Guérillères*, d'autant de grands cercles noirs.

⁴³² Claude Gruaz précise en effet que dans l'œuvre de Monique Wittig : «[l]a ponctuation est plus outil de lecture que vecteur de signification».

Un autre élément qui concerne les blancs du texte même des œuvres, c'est l'émergence de personnages inédits comme des petites filles et des guerrières non seulement combatives, mais également rebelles à l'ordre établi. De fait, la présence de ces personnages inédits dans l'œuvre fait ressortir, en négatif, une réelle censure dans la culture occidentale. En effet, la représentation de personnages de sexe féminin physiquement et intellectuellement prêts à défendre leur liberté d'action et de passion ne s'inscrit pas «dans le champ d'action de la *loi prévoyant sa transgression*»⁴³³, contrairement, par exemple, à la «pseudo-transgression dont témoigne une certaine littérature moderne "érotique" [...] se voulant libertine».

Sur le plan intertextuel, la lesbianisation parodique de ces nouvelles rebelles entraîne la décatégorisation de l'ensemble des personnages de la littérature européenne. Isis rassemble les morceaux d'Osiris dispersés et lui fabrique un nouveau sexe, Christa meurt et renaît dans un Corps lesbien qui donne la vie «éternelle», le personnage de Manastabal («Virgile») guide Wittig («Dante») dans sa traversée des enfers de la vie sur terre pour les âmes damnées. Même les anges et les voleuses de grand chemin «en» sont.

En ce sens, non seulement la place faite aux blancs et aux silences dans le texte renforce l'interaction de toutes les œuvres et de tous les discours qui se voient placés sur un pied d'égalité, mais elle favorise la participation critique du lecteur à l'œuvre. Car celui-ci peut désormais s'identifier plus facilement à tous les personnages et ainsi jouir de la position de *tiers gaudens*, c'est-à-dire de découvreur/commentateur de la structure textuelle. En tant que tel, il peut tenter de retrouver la perspective du sujet de l'énonciation, en s'associant au «on» fluctuant, au

⁴³³ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, *op. cit.*, p. 91.

«elles» en transformation, au «j/»e ouvert et au (je) décatégorisé. Dès lors, il devient multiple, varié, insaisissable et quitte réellement la posture dialectique du Sujet ou la posture romantique de l'Autre pour accéder à celle de sujet décroisonné, c'est-à-dire en perpétuelle évolution et situé à l'exacte frontière du personnel et de l'historique, là où discours et textes, réalité et fiction, se superposent.

En formalisant l'hybrid(is)ation du roman, Monique Wittig resitue ce genre dominant dans le cadre d'un nouveau texte où même les pronoms et les structures narratives sont dialogisés afin de subvertir définitivement l'objectivation des personnages, quels qu'ils soient. Enquête cognitive, ce nouveau texte décroisonne les frontières littéraires et conceptuelles en combinant les deux grandes stratégies de la subversion que sont l'intertextualité et l'interdiscursivité dans l'œuvre de l'auteur.

À la lumière de cette étude, le contre-texte apparaît donc comme une forme littéraire d'un nouvel ordre que crée Monique Wittig pour contrer l'ensemble des textes précédents. Il formalise un «vouloir-savoir» qui met spécifiquement en relief les structures d'acquisition et de circulation des connaissances, ainsi que les blancs et les silences du grand texte occidental. Lui-même lacunaire, il invite au dialogue en redonnant la parole à la langue. Aussi révolutionnaire, sur la scène narrative, que les pièces «distanciées» de Bertolt Brecht le sont au théâtre, il offre au lecteur «une forme ouverte, non achevée sur laquelle [celui-ci] peut exercer sa critique, agir⁴³⁴.»

⁴³⁴ Monique Wittig, «Quelques Remarques sur *Les Guérillères*», *op. cit.*, p. 116.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE MONIQUE WITTIG À L'ÉTUDE

- *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964, 282 p.
- *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969, 208 p.
- *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973, 188 p.
- *Virgile, non*, Paris, Minuit, 1985, 139 p.

II. AUTRES ŒUVRES ET ARTICLES DE MONIQUE WITTIG

- *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 1992, 110 p.
- *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* (en collaboration avec Sande ZEIG), Paris, Grasset, 1976, 252 p.
- «Le Voyage sans fin», *Vlasta*, 1985, 52 p.
- «Postface» à *La Passion* de Djuna Barnes, Paris, Flammarion, 1982, 123 p.
- «On ne naît pas femme», *Questions féministes*, n° 8, mai 1980, p. 75-84.
- «Le Cheval de Troie», *Vlasta*, n° 4, 1985, p. 36-41.
- «Le lieu de l'action», *Digraphe*, n° 32, 1984, p. 69-75.
- «Quelques remarques sur *Les Guérillères*», *L'esprit créateur*, vol. XXXIV, n° 4, hiver 1994, p. 116-122.

III. ÉTUDES CRITIQUES SUR MONIQUE WITTIG

HEWITT, Leah D., *Autobiographical Tighropes*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990, 259 p.

JARDINE, A. A. et A. M. MENKE, «Monique Wittig», *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing and Politics in Post-68 France*, New York, Columbia University Press, 1991, 213 p.

LAILLOU SAVONA, Jeannelle, «Monique Wittig», *Feminist Writers* (dir. P. Kester-Shelton), London, St. James Press, 1996, 641 p.

MARKS, Elaine, «Lesbian Intertextuality», *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts/Critical Texts* (dir. G. Stambolian et E. Marks), Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, p. 353-377.

MCCARTHY, Mary, «L'enfance de tout le monde», *Suspendu à un fil et autres essais littéraires* (trad. A. Levi), Paris, Laffont, 1974, p. 135-147.

OSTROVSKY, Erika, *A Constant Journey. The Fiction of Monique Wittig*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1991, 199 p.

– «A Cosmogony of O: Wittig's *Les Guérillères*», *Twentieth Century French Fiction* (dir. G. Stambolian), New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1975, p. 241-251.

SHAKTINI, Namascar, «A Revolutionary Signifier: The Lesbian Body», *Lesbian Texts and Contexts* (dir. K. Jay et J. Glasgow), New York, New York University Press, 1990, p. 291-303.

SULEIMAN, Susan, *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1990, 276 p.

Articles

ARMENGAUD, Françoise, «La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute et chez Monique Wittig», *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XIX, n° 1, février 1998, p. 35-64.

Auteur anonyme, «Butch Telegraph», *Times Literary Supplement*, 4 janvier 1974, p. 5.

- BEAUMAN, Sally, «Les Guérillères», *The New York Times Book Review*, 10 octobre 1971, p. 5 et p. 14.
- COPE, Karin, «Plastic Actions: Linguistic Strategies and *Le Corps lesbien*», *Hypatia*, n° 3, automne 1991, p. 74-96.
- DURAS, Marguerite, «Une œuvre éclatante», *France Observateur*, n° 757, 5 novembre 1964, p. 18-19.
- FROULA, Christine, «Hell (and Heaven) on Earth», *The Women's Review of Books*, vol. V, n° 8, mai 1988, p. 11.
- GRUAZ, Claude, «La ponctuation, c'est l'homme... Emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains», *Langue française*, n° 45, février 1980, p. 113-125.
- HITE, Molly, «Writing — and Reading — the Body: Female Sexuality and Recent Feminist Fiction», *Feminist Studies*, vol. XIV, n° 1, printemps 1988, p. 121-142.
- LAILLOU SAVONA, Jeannelle, «Lesbian on the French Stage», *Modern Drama*, printemps 1996, p. 132-159.
- MARINI, Marcelle, «Enfance en archipels : *L'Opoponax* de Monique Wittig», *Revue des sciences humaines*, tome LXXXXVI, n° 222, avril-juin 1991, p. 143-159.
- PORTER, Laurence M., «Writing Feminism: Myth, Epic and Utopia in Monique Wittig's *Les Guérillères*», *L'esprit créateur*, n° 3, automne 1989, p. 93-101.
- RAWSON, C. J., *Cannibalism and Fiction*: «Reflections on Narrative Form and "Extreme" Situations», *Genre*, vol. XI, n° 2, été 1978, p. 227-313.
- ROSENFELD, Marthe, «Vers un langage de l'utopie amazonienne : *Le Corps lesbien* de Monique Wittig», *Vlasta*, n° 4, 1985, p. 55-62.
- SHAKTINI, Namascar, «Le déplacement du sujet phallique : l'écriture lesbienne de Monique Wittig», *Vlasta*, n° 4, juin 1985, p. 65-78.
- SIMON, Claude, «Pour Monique Wittig», *L'Express*, n° 702, 30 nov./6 déc. 1964, p. 69-70.

WENZEL, Hélène Vivienne, «The Text as Body/Politics: an Appreciation of Monique Wittig's Writings in Context», *Feminist Studies*, vol. VII, n° 2, été 1981, p. 264-287.

ZERILLI, Linda, «The Trojan Horse of Universalism: Language as «War Machine» in the Writings of Monique Wittig», *Social Text*, n° 25-26, 1990, p. 146-170.
Thèses

ARBOUR, Kathryn M., *French Feminist Re-Visions: Wittig, Rochefort, Bersianik and D'Eaubonne Re-Write Utopia*, thèse doctorale, Université du Michigan, 1984, 207 p.

BOURQUE, Dominique, «De l'intertextualité mythique dans *Le Corps lesbien* de Monique Wittig», thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1994, 133 p.

SHAKTINI, Namascar, *The Problem of Gender and Subjectivity Posed by the New Subject Pronoun "j/e" in the Writing of Monique Wittig*, thèse doctorale, Université de Californie, mars 1981, 200 p.

IV. OUVRAGES THÉORIQUES

Intertextualité

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 576 p.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, 643 p.

– *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformative*, Paris, Thomas A. Sebeok, 1970, 284 p.

– *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 318 p.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1992, 311 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.

Articles

JENNY, Laurent, «Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux», *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1978, p. 165-182.

– «La stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 165-182.

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

Dialogisme

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale* (trad. Alfreda Aucouturier), Paris, Gallimard, 1984, 402 p.

– *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993, 489 p.

– *La Poétique de Dostoïevski* (trad. I. Kolitcheff), Paris, Seuil, 1970, 347 p.

CHAMBERS, Ross, *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 291 p.

CLARK, Katerina et Michael HOLQUIST, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, 416 p.

MÜNSTER, Arno, *Le Principe dialogique. De la réflexion monologique vers la pro-flexion intersubjective*, Paris, Kimé, 1997, 161 p.

SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, 106 p.

TERDIMAN, Richard, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1985, 350 p.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 320 p.

Articles

KRISTEVA, Julia, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, avril 1967, p. 440-441.

V. AUTRES OUVRAGES ET ARTICLES CONSULTÉS

- ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, 202 p.
- BAL, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quelques romans modernes*, Utrecht, HES, 1984, 199 p.
- BALZAC, Honoré de, *Correspondance* (dir. R. Pierrot), Paris, Garnier, vol. IV, 930 p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, 190 p.
- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, 252 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes* (dir. Y.-G. Le Dantec et Cl. Pichois), t. II, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1961, 1712 p.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949, t. I (395 p.) et t. II (580 p.).
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.
- BONNARD, André, *De l'Iliade au Parthénon*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1963, 312 p.
- BONNET, Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes*, Paris, Odile Jacob, 1995, 416 p.
- *Un choix sans équivoque*, Paris, Denoël, 1981, 295 p.
- CALVINO, Italo, *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, 254 p.
- CERTEAU, Michel de, *Arts de faire, l'Invention du quotidien*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, 297 p.
- CHLOVSKI, Victor, *Sur la théorie de la prose* (trad. G. Verret), Lausanne, L'âge d'homme, 1973, 300 p.

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 160 p.
- DESCOMBES, Vincent, *Le même et l'autre, quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, 1986, 224 p.
- *Modern French Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 192 p.
- DUMAS, Jean-Louis, *Histoire de la pensée, philosophie et philosophes*, Paris, Tallandier, 1990, 512 p.
- EAGLETON, Terry, *Critique et théorie littéraires*, Paris, PUF, 1994, 228 p.
- *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley, University of California Press, 1976, 87 p.
- EVANS, Martha Noel, *Masks of tradition. Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1987, 232 p.
- FADERMAN, Lillian, *Chloe plus Olivia*, New York, Viking, 1994, 812 p.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1992, 1036 p.
- FOSTER, Jeannette H., *Sex Variant Women in Literature*, Tallahassee, Naiad Press, 1985, 422 p.
- GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996, 64 p.
- GRAVES, Robert, *Les Mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967, t. I (428 p.) et t. II (446 p.).
- GROULT, Benoîte, *Cette mâle assurance*, Paris, Albin Michel, 1993, 291 p.
- GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, côté-femmes, 1992, 239 p.
- HEGEL, *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1995, 443 p.

- JAUSS, Hans Robert, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Théories des genres* (dir. G. Genette), Paris, Seuil, 1986, 305 p.
- KATZ, Jonathan Ned, *The Invention of Heterosexuality*, New York, Dutton, 1995, 291 p.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 198 p.
- LAROCHELLE, Gilbert, *Philosophie de l'idéologie. Théorie de l'intersubjectivité*, Paris, PUF, 1995, 274 p.
- LE DŒUFF, Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998, 380 p.
- MADELÉNAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, 264 p.
- MALLARMÉ, *Œuvres complètes* (dir. H. Mondor et G. Jean-Aubray), Paris, Gallimard-La Pléiade, 1945, p. 646.
- MATHIEU, Nicole-Claude, *L'Anatomie politique, catégorisations et idéologies de sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991, 291 p.
- MORA, Édith, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966, 462 p.
- NOIZET, Pascale, *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexogème*, Paris, Kimé, 1996, 260 p.
- PONGE, Francis, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard, 1965, 335 p.
- RICARDOU, Jean et Françoise van ROSSUM-GUYON (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, t. I (444 p.) et t. II (440 p.).
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, [Minuit] Gallimard, [1963] 1972, 185 p.
- SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1996, 393 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 186 p.

SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, 342 p.

SOKAL, Alan et Jean BRICMONT, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997, 276 p.

SOLLERS, Philippe, *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, 312 p.

– «Le réflexe de réduction», *Théorie d'ensemble. Tel Quel*, Paris, Seuil, 1980, p. 297-304.

STAËL, Madame de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion, 1991, 445 p.

THOORENS, Léon, *Panorama des littératures. Mésopotamie, Égypte, Palestine, Perse, Grèce*, Verviers, Gérard & C°, 1966, 320 p.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1966, 312 p.

WILLIAMS, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1992, 217 p.

Articles

CANTARELLA, Éva, «Les disciples de Sapho», *L'Histoire*, n° 221, mai 1998, p. 34.

KAIL, Michel, «La conscience est liberté. Une réflexion sur les apports de la philosophie féministe», *Le Devoir*, 26-27 juin 1999, p. D4.

LOTMAN, Iouri (en collaboration avec B. A. Ouspenski), «La conventionnalité dans l'Art», *Théories - littérature - Enseignement*, Presses Universitaires de Vincennes, n° 13, automne 1995, 170 p.

SARTRE, Maurice, «Les amours grecques : le rite et le plaisir», *L'Histoire*, n° 21, mai 1998, p. 30-36.

VI. HYPOTEXTES ET INTERTEXTES

ARISTOPHANE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier Flammarion, t. II, 1966, 441 p.

ARISTOTE, *Poétique*, Turin, Mille et une nuits, 1997, 93 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1991, 374 p.

BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Bordas, 1976, 192 p.

CERVANTÈS, Miguel de, *Don Quichotte*, Paris, Bookking International, t. I, 1996, 634 p.

DANTE, *La Divine Comédie*, Verviers, Gérard & C°, 1972, 474 p.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Bordas, 1988, 160 p.

HOMÈRE, *L'Iliade*, Paris, Gallimard, 1975, 505 p.

– *L'Odyssée*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, 380 p.

– *L'Iliade et l'Odyssée*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1955, 1152 p.

LABÉ, Louise, *Œuvres complètes. Sonnets-Élégies, débat de folie et d'amour*, Paris, Flammarion, 1986, 283 p.

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 1973, 2172 p.

LACLOS, Choderlos de, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard-La Pléiade, 1951, 917 p.

LEOPARDI, Giacomo, *Canti* (trad. F.-A. Aulard, J. Bertrand, P. Jaccottet et G. Nicole), Gallimard, 1982, 248 p.

MALLARMÉ, *Poésies*, Paris, Flammarion, 1989, 344 p.

MAO TSÉ-TOUNG, *Écrits militaires*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1969, 461 p.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, 620 p.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, Librairie Générale Française, 1984, 285 p.

SAPPHO, Poèmes (trad. Édith Mora), *Sappho : Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1966, 462 p.

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

SCÈVE, Maurice, *Délie. Objet de la plus haute vertu*, Paris, Gallimard, 1984, 357 p.

VII. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Dictionnaire de l'Antiquité (dir. M. C. Howatson), Laffont, 1993, 1066 p.

Dictionnaire de la pensée politique, Paris, Hatier, 1989, 853 p.

Dictionnaire des étymologies du français (Jacqueline Picoche), Paris, Le Robert, 1992, 619 p.

Dictionnaire des femmes célèbres (L. Mazenod et G. Schoeller), Paris, Laffont, 1992, 932 p.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, 920 p.

Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (J. A. Cuddon), Londres, Penguin Books, 1991, 1051 p.

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, Approches, Scholars, Terms (dir. I. R. Makaryk), Toronto, University of Toronto Press, 1993, 656 p.

Guide to Women's Literature (C. Buck), Londres, Bloomsbury Publishing Ltd, 1992 (livre non paginé).

Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte (dir. M. Delcroix et F. Hallyn), Paris et Louvain-la-Neuve, Duculot, 1987, 391 p.

La littérature française de A à Z (dir. C. Eterstein), Paris, Hatier, 1998, 480 p.

Le Nouveau dictionnaire des œuvres (dir. G. Schoeller), Paris, Laffont-Bompiani, 1994, 6 tomes, 7682 p.

Le Nouveau dictionnaire des auteurs (dir. G. Schoeller), Paris, Laffont-Bompiani, 1994, 3 tomes, 3492 p.

Les termes clés de l'analyse du discours (D. Maingueneau), Paris, Seuil, 1996, 94 p.

Littérature du XXe siècle (dir. H. Mitterand), Paris, Nathan, 1992, 896 p.

Petit Robert, Paris, Petit Robert, 1994, 2467 p.

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

Table des matières

Prologue	p. 3
Chapitre I : Vers une théorie de la subversion littéraire	p. 18
1.0 L'historique de la subversion par les œuvres	p. 20
1.1 Les prises de conscience	p. 21
1.2 Les premières tentatives d'articulation de la subversion littéraire	p. 27
2.0 Les théories de la subversion	p. 33
2.1 L'interdiscursivité	p. 34
2.2 L'intertextualité	p. 56
3.0 La transgression intertextuelle et dialogique	p. 69
Chapitre II : La subversion intertextuelle	p. 72
1.0 L'hybridation radicale : la transgression de l'architexte romanesque	p. 74
1.1 La décatégorisation	p. 84
1.2 La restylisation	p. 88
1.3 Le métissage thématique	p. 97
2.0 L'hybridation structurale : la transgression des formes romanesques	p. 103
2.1 Le florilège ou l'anti-roman d'apprentissage	p. 104
2.2 Le montage intertextuel : le morcellement du récit romanesque	p. 114
2.2.a La mêlée des textes ou l'abolition des catégories littéraires	p. 115
2.2.b Le va-et-vient des mythes : un nouveau corps de Passion	p. 119

2.2.c La recontextualisation hypertextuelle : l'émergence d'une nouvelle perspective	p. 125
3.0 Vers une définition du contre-texte	p. 131
Chapitre III : La subversion dialogique	p. 135
1.0 L'extension du dialogisme aux pronoms	p. 139
1.1 La dialogisation du pronom indéfini «on»	p. 142
1.2 La dialogisation des pronoms	p. 145
2.0 L'extension du dialogisme au point de vue narratif	p. 150
2.1 L'orchestration ré/citationnelle des voix	p. 154
2.1.a L'assimilation généralisée du discours dominant	p. 154
2.1.b L'assimilation sélective des discours	p. 162
2.2 L'élaboration d'un discours dé/citationnel	p. 170
2.2.a Le reformulation du sujet amoureux	p. 172
2.2.b La reformulation du sujet politique	p. 181
3.0 L'articulation de la parole dans le contre-texte	p. 192
Épilogue	p. 198
Bibliographie	p. 209

Dominique Bourque

Vers une théorie du contre-texte :
la subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig

Ph.D. Lettres françaises

Résumé

La subversion des formes littéraires apparaît d'emblée à la lecture des quatre livres que Monique Wittig a publiés, entre 1964 et 1985, aux Éditions de Minuit. Dans *L'Opoponax*, *Les Guérillères*, *Le Corps lesbien* et *Virgile, non*, l'auteur aborde de front des thèmes provocateurs, utilise les pronoms de manière inhabituelle, fond les citations et les dialogues dans le texte, coupe celui-ci à intervalles réguliers par des listes de mots ou de noms, scinde le pronom «je» (j/e) et ses dérivés («m/e», «m/on», etc.), bouscule la syntaxe, invente de nouveaux mots, joue avec les caractères typographiques et bafoue même les règles de ponctuation.

L'objectif ici, en regard de cette subversion affichée, est de saisir son fonctionnement, c'est-à-dire de découvrir ses articulations, sa portée réelle et son originalité, de manière à proposer la notion de «contre-texte». Ce projet représente un défi de taille, dans la mesure où les ouvrages de référence sur la subversion littéraire manquent à l'appel : les recensions de procédés subversifs ou de concepts les concernant n'existent pas encore. En outre, l'œuvre de Monique Wittig s'avère, à l'examen, beaucoup plus dense et complexe que le ludisme qui caractérise également ses textes ne le laisse paraître.

Dans un premier temps, il s'agit donc de procéder à une enquête historique de manière à repérer les outils et les approches nécessaires à l'analyse de la subversion

propre à l'œuvre de Monique Wittig. Cette enquête cerne les deux stratégies centrales qu'utilise l'auteur, à savoir l'intertextualité et l'interdiscursivité. Mises en lumière à partir des rares théories de la subversion littéraire proposées jusqu'ici, notamment par Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva, ces stratégies sont alors redéfinies en fonction du corpus. La suite de l'étude porte sur la façon dont elles fonctionnent dans l'œuvre.

La subversion intertextuelle se manifeste au sein de deux réseaux d'hybridation. Le premier, baptisé *hybridation radicale*, traverse l'ensemble de l'œuvre et lie les formes épique et lyrique de manière à trafiquer les pôles architextuels du roman. Le second, appelé *hybridation structurale*, concerne chaque œuvre et rassemble des citations diverses de manière à court-circuiter les structures des genres romanesques canoniques. Si Monique Wittig s'attaque plus particulièrement à la forme du roman, c'est parce que celui-ci accueille l'ensemble des textes de la culture occidentale et occupe désormais un statut dominant sur la scène littéraire.

La subversion interdiscursive apparaît, quant à elle, dans l'élargissement du dialogisme bakhtinien aux pronoms et aux structures narratives, de manière à brouiller les frontières hiérarchiques qui séparent encore les catégories de la personne et les genres littéraires écrits et oraux. Elle permet la décontextualisation des paroles autoritaires et l'articulation de paroles censurées par des personnages normalement stéréotypés ou absents du système de représentation occidental, comme les enfants, les militantes et les lesbiennes.

En combinant ces deux grandes stratégies de l'intertextualité et de l'interdiscursivité, le «contre-texte» formalise un vouloir-savoir, une enquête cognitive. Issu du désir de combler une lacune, une absence de mots, il est lui-même

lacunaire, plein de trous entre les courts textes qui le composent, dans les blancs concrets de la page, la disparition des virgules et les interruptions qui le laissent toujours inachevé, ouvert à l'interaction.