



HAL
open science

Le contre-texte comme étai subjectif: l'exemple du j/e du Corps lesbien (Monique Wittig, 1973)

Yannick Chevalier

► **To cite this version:**

Yannick Chevalier. Le contre-texte comme étai subjectif: l'exemple du j/e du Corps lesbien (Monique Wittig, 1973). *La Lecture littéraire*, 2014, Le contre-texte, n°14. halshs-02043501

HAL Id: halshs-02043501

<https://shs.hal.science/halshs-02043501v1>

Submitted on 25 Oct 2022

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

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

Le contre-texte comme étai subjectif : l'exemple du j/e du *Corps lesbien* (Monique Wittig, 1973)

(article paru dans *La Lecture littéraire. Revue de Recherches sur le régime littéraire de la Lecture*, n°12 « Le contre-texte », mai 2014, p. 31-43)

Si les définitions historiquement attestées de la notion de *contre-texte* s'attachent à expliciter des régimes de relation variés entre le texte et le sujet interprétant, cette variété reste tributaire d'une conception globale de l'interprétation héritée du schéma communicationnel à trois termes :

AUTEUR > MESSAGE > LECTEUR

Ce paradigme est cependant contesté par le courant de l'herméneutique matérielle (telle qu'elle est formulée en particulier dans l'œuvre et l'enseignement de François Rastier), qui lui préfère une formalisation plus sophistiquée et mieux à même de rendre compte de ce qui opère dans l'activité interprétative. Prenant acte du fait que le global détermine le local, l'approche herméneutique se propose de substituer au schéma réductionniste de la communication un cadre élargi à la *praxis* de la transmission permettant de penser l'activité interprétative comme ce qui permet d'appareiller une valeur (le contenu) à un signal (l'expression)¹. Ces processus d'appariement ne mettent pas seulement en œuvre le texte, comme objet empirique et phénoménal, et le lecteur, comme récepteur doté d'appareils perceptifs et de compétences cognitives de décodage, mais impliquent un plus grand nombre d'actants et d'opérations :

la transmission commande la communication, dépourvue en elle-même de contenu, et comme la séquence de communication (émetteur > signal > récepteur) ne vaudrait que pour l'expression si elle était isolable du contenu, il nous paraît préférable de lui substituer un *cycle de la transmission* :

- 1) L'initiateur de l'échange est habilité par un mandant qui autorise sa parole ; parlerait-il en son propre nom, il engage alors comme mandatrice sa figure sociale. 2) À cette condition, il devient destinataire et peut ouvrir une interaction comme locuteur : une fois garanti, son point de vue devient déterminable. 3) Cela permet à l'interprète, dans le temps

¹ Sur cette question, voir François Rastier (1995), « Communication ou transmission ? », *Césure*, n° 8, p. 151-195. Disponible en ligne : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Transmission.html

immédiat de l'interlocution ou dans le temps différé de la lecture, de discerner le contenu (valeur) de son propos. 4) S'il y parvient, il prend le statut de destinataire. 5) Son point de vue <p.31> doit à nouveau être validé par une sanction sociale conférée par des témoins actifs qui reconnaissent la validité de son interprétation [...]².

Dans ce cadre de l'herméneutique matérielle, que devient la notion de *contre-texte* ? Défini comme « réaction de lecteur » qui peut donner lieu à production d'un texte, ou comme reconnaissance de filiations textuelles du texte avec d'autres (selon des modalités tantôt agonales, tantôt iréniques), le contre-texte se voit reconfiguré diversement, soit que le sujet interprétant vise à intégrer (ou non) le point de vue du destinataire et à valider (ou à contester) la garantie qui l'étaie, soit que le sujet interprétant vise à réinscrire le texte dans un corpus plus vaste, geste qui appelle une sanction testimoniale. Dans tous les cas, se révèle la productivité heuristique de la notion, qui met l'accent sur les nombreux rapports agissants à l'œuvre dans l'activité interprétative : car la relation que désigne la notion de *contre-texte* opère tout autant dans le rapport que le destinataire entretient avec son mandant que dans celui que l'interprète instaure entre le texte et le corpus à l'aune duquel il le rapporte.

Relève de cette seconde perspective le remarquable travail que Dominique Bourque a consacré à l'œuvre de Monique Wittig³ : son étude s'attache à mettre au jour les liens que chaque livre de Wittig entretient avec d'autres œuvres, et les inflexions interprétatives que cette contextualisation opère dialectiquement tout autant sur les œuvres de Wittig⁴ que sur les autres œuvres du corpus⁵. Cette activité de recontextualisation générique et interdiscursive, qui participe pleinement de la *praxis* interprétative, a la vertu de mettre en évidence la dimension foncièrement dialogique des œuvres de Wittig, et caractérise le régime spécifique de l'écriture wittigienne du contre-texte, à entendre tout à la

² François Rastier (2013), *Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managériale*, Paris, PUF, coll. Souffrance et théorie, p. 62.

³ Dominique Bourque (2006), *Ecrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, L'Harmattan, coll. Bibliothèque du féminisme.

⁴ Ainsi, mettre en relation l'écriture des *Guérillères* (Monique Wittig, 1969, Paris, Éditions de Minuit) avec le corpus des épopées permet de faire saillir, dans l'activité interprétative, les tonalités et registres propres à ce genre littéraire.

⁵ Ainsi le recours au pronom personnel « elles » des *Guérillères* permet de rendre visible, c'est-à-dire lisible et interprétable, le paramètre puissamment genré et individualisant – « elles » vs. *il* – de l'écriture épique.

fois comme mise en rapport avec <p.32> la « littérature déjà là »⁶ (selon la guise de la filiation irénique au.x corpus : les textes tout contre les textes) et contestation de cette même « littérature déjà là » (selon la guise de l'opposition agonistique au.x corpus : les textes contre les textes). Ce faisant, Dominique Bourque a mis en lumière la singularité de l'écriture wittigienne, dans sa double dimension esthétique et éthique, ou pour le dire en un mot, dans sa visée politique et son appétence à repenser l'entier de l'humain, par delà les traitements sociaux réservés aux corps sexués, dans une perspective puissamment universaliste.

Nous voudrions, pour notre part, envisager l'autre recours possible à la notion de *contre-texte*, qui s'attache davantage à la manière dont le sujet interprétant est amené à penser la relation qui s'instaure entre le mandant⁷ et l'initiateur de l'échange et qui fonde la garantie du point de vue du destinataire, seul à même d'apparier une valeur au signal. Nous nous donnerons, pour ce faire, deux objets d'examen :

(i) l'œuvre de Wittig, *Le Corps lesbien*, parue aux Éditions de Minuit en 1973⁸. Non caractérisée d'un point de vue générique (fait défaut sur la couverture la mention « roman », possiblement présente dans d'autres œuvres publiées ces années-là chez Minuit), l'œuvre présente matériellement deux masses discursives nettement discriminées typographiquement : la première consiste en une liste de 400 groupes nominaux construits sur le patron Article Défini + Nom de partie du corps, imprimés en majuscules grasses mordant sur les marges périphériques de la page ; cette liste se distribue en 11 double pages non numérotées à intervalles réguliers sur les 189 pages que compte *Le Corps lesbien* ; la seconde masse discursive présente une typographie plus conforme aux normes éditoriales et se compose de 110 textes de nature narrative rapportant les relations amoureuses et/ou belliqueuses entre deux protagonistes anonymes, un « tu » et un « j/e » ; outre <p.33> les isotopies

⁶ Nous reprenons en le transformant le titre d'une section du *Chantier littéraire* : « Les formes déjà là : la littérature » : voir Monique Wittig (2010), *Le Chantier littéraire*, Lyon/Donnemarie-Dontilly, Presses universitaires de Lyon/Éditions iXe, p. 73-90.

⁷ « Les concepts de Mandant et de Témoins correspondent à des fonctions et non simplement à des personnes : par exemple, le mandant peut être un texte qui contient une injonction ou qui est interprété comme tel ; les témoins peuvent être des lecteurs futurs, vous par exemple, voire d'autres textes qui emprunteront à celui-ci ou le contrediront. » (Rastier, 2013, 62-63).

⁸ Monique Wittig (1973), *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit. Par la suite, noté *CL* suivi du numéro de page.

macro-génériques qui assurent la cohérence de l'ensemble, cette seconde masse discursive trouve aussi son unité dans le fait que tous les morphèmes de première personne grammaticale sont affectés graphiquement d'une barre oblique (par exemple : « j/e suis la bourreleuse forcenée galvanisée par les tortures et tes cris m//emportent d'autant plus m/a plus aimée que tu les contiens », *CL*, 8). Ces singularités typographiques sont redoublées, dans l'édition *princeps* de 1973, par la présence d'un bandeau recouvrant la couverture blanche et bleue des Éditions de Minuit, qui reprend le dispositif visuel de la liste (majuscules grasseyées, absence de marges périphériques) et recourant, pour le titre de l'œuvre et le nom d'auteur, à une encre mauve. Ces singularités typographiques et éditoriales, particulièrement remarquables, contreviennent aux *habitus* interprétatifs et sont autant de défis lancés au sujet interprétant ;

(ii) un article de Monique Wittig, « Some remarks on *The Lesbian Body* »⁹, publié en 2005 : cet essai réflexif, postérieur à la publication du *Corps lesbien*, nous fournit un précieux témoignage du travail d'invention, d'écriture et de composition auquel Wittig se livre dans le « chantier littéraire », cet espace tout autant physique (l'écrivain face à sa table de travail, à la page encore blanche, aux feuillets manuscrits à organiser en livre) que mental (l'écrivain et ses lectures, entouré des œuvres dont il va s'autoriser ou contre lesquelles il va s'ériger) où l'œuvre n'est encore qu'à venir. S'y donne à lire, précisément, la difficulté, pour le sujet écrivain, de l'habilitation par un mandant à passer du statut d'« initiateur de l'échange » à « destinataire », laquelle difficulté tient pour partie au positionnement de Wittig en tant qu'être sexué (femme) et sexualisé (lesbienne) :

With *The Lesbian Body* I was confronted with the necessity of writing a book totally lesbian in its theme, its vocabulary, its texture, from the first page to the last, from title page to back cover. I was thus located in a double blank. The blank that all writers have to face when they begin a book. The other blank was of a different nature. It was the nonexistence of such a book till then. I never lived a more challenging time. Would I do it? Could I do it? What was it going to be? I kept the manuscript six months in a drawer before showing it to my publisher¹⁰. (SR, 44) <p.34>

⁹ Monique Wittig (2005), « Some Remarks on *The Lesbian Body* », in SHAKTINI Namascar (ed.), *On Monique Wittig. Theoretical, Political, and Literary Essays*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, p. 44-48. Noté SR par la suite suivi du numéro de page.

¹⁰ « Avec *Le Corps lesbien*, j'ai été confrontée à la nécessité d'écrire un livre entièrement lesbien, dans ses thèmes, son vocabulaire, sa texture, de la première à la dernière page, de la page de titre à la quatrième de couverture. J'étais dès lors située dans un double blanc. Le blanc que

L'enjeu est clair : comment parvenir à instancier un « point de vue minoritaire » garant de la parole énonçante à même d'être reçu et interprété par les sujets interprétants du *Corps lesbien* à venir ? Singulièrement, le contre-texte se révèle là comme absence de texte, vacance à partir de laquelle doit s'élaborer le travail d'écriture, et postérieurement de lecture. Certes, cette vacance n'est pas absolue : en premier lieu est l'œuvre de Sappho, qui nous est parvenue sous la forme lacunaire de fragments compilés.

So I started writing in this virgin territory with only Sappho at the horizon. [...] I remember that [...] one of the formal possibilities was to use all of Sappho's work and write around it – use Sappho as the main text, write around it, in its margins. Later on I saw another possibility, which was to annex Sappho's text and intratexualize [*sic*] it into my work. It didn't work because Sappho's poems were too far away, they were referring to a place, a time, and to characters I did not know anything about¹¹. (SR, 44)

En second lieu sont les œuvres de Baudelaire et Verlaine :

Literature about lesbians started with Baudelaire, who invented the term ; his book *Les Fleurs du mal* was at one time going to be called *The Lesbians*. Later Verlaine wrote *Parallèlement*. It was a very rich time for lesbianism as a literary paradigm while gay men were hiding their homosexuality under fictive lesbians. Not that I want to blame them. Where would I be without them ? When I was fifteen they told me everything I needed to know¹². (SR, 45-46) <p.35>

tous les écrivains affrontent lorsqu'ils écrivent un livre. L'autre blanc était d'une nature différente : c'était la non-existence d'un tel livre jusqu'alors. Jamais je n'ai eu à relever un tel défi : le ferais-je ? y parviendrais-je ? à quoi cela allait-il ressembler ? J'ai gardé le manuscrit six mois dans un tiroir avant de le montrer à mon éditeur. » (nous traduisons).

¹¹ « Aussi je me mis à écrire dans ce territoire vierge avec la seule Sappho à l'horizon. [...] Je me souviens que [...] l'une des possibilités formelles était de faire usage de l'œuvre de Sappho et d'écrire dans son entour – utiliser Sappho comme le texte principal, écrire dans son entour, dans ses marges. Puis je vis une autre possibilité, qui était d'annexer le texte de Sappho, et de l'intratextualiser dans mon travail. Mais ça ne fonctionnait pas, parce que les poèmes de Sappho étaient trop lointains, ils se référaient à un lieu, une époque, à des personnages dont je ne savais rien. » (nous traduisons).

¹² « La littérature sur les lesbiennes a commencé avec Baudelaire, qui a inventé le terme : son livre, *Les Fleurs du mal*, devait pendant un temps être intitulé *Les Lesbiennes*. Puis Verlaine écrivit *Parallèlement*. C'était alors un moment très riche pour le lesbianisme comme paradigme littéraire, quand des écrivains gay masquaient leur homosexualité sous des fictions de lesbiennes. Non que je veuille les en blâmer : où serais-je sans eux ? Quand j'avais quinze ans, ils m'ont appris tout ce que j'avais besoin de savoir. » (nous traduisons).

Ces quelques phares, l'écrivain ne peut s'en réclamer tout à fait dans la mesure où les œuvres n'offrent qu'un corpus lacunaire (les fragments saphiques, le silence des siècles), métaphorisé (les fluctuations génétiques sur le titre du recueil baudelairien) ou extraterritorialisé (la distance des siècles et des lieux saphiques, l'espace parallèle verlainien). Ces affres de l'écriture, dont Wittig offre généreusement le témoignage, anticipent possiblement les difficultés rencontrées par le sujet interprétant dans l'identification d'un corpus légitimant la prise de parole lesbienne¹³.

Tout se passe donc comme si le « j/e » du *Corps lesbien* n'était pas fondé ou, pour le dire dans les termes de l'herméneutique matérielle, ne pouvait ni être affilié à un corpus d'œuvres validant son existence et l'inscrivant dans une filiation légitimante, ni validé socialement et situé politiquement dans l'espace public autrement que sous les auspices de la marginalité et de l'exclusion. Deux très beaux textes de la partie narrative explicitent clairement ce défaut d'assise tout en proposant des solutions tactiques permettant de déjouer cette vacance.

Le premier évoque l'épisode fameux de la descente aux Enfers d'Orphée, pour ramener à la vie Eurydice. Le texte wittigien infléchit significativement la réécriture topique de la scène : le « j/e » en effet n'est pas celui d'Orphée, qui est pourtant la figure emblématique de l'expression lyrique, mais celui d'Eurydice.

J/e tairai ton nom adorable. Tel est l'interdit qui m//a été fait, ainsi soit-il. J/e dirai seulement comment tu viens m/e chercher jusqu'au fond de l'enfer. Tu traverses à la nage la rivière aux eaux boueuses les racines et les serpentes dépourvues d'yeux. Tu chantes sans discontinuer. Les gardiennes des mortes attendries referment leurs gueules béantes. Tu obtiens d'elles de m/e ramener jusqu'à la lumière des vivantes à condition de ne pas te retourner sur m/oi pour m/e regarder. La déambulation le long des souterrains est interminable. (CL, 11)

Le traitement wittigien du motif, en translatant la source énonciative sur le personnage féminin, s'inscrit en contre-point de la topique héritée, laquelle prévoit que c'est Orphée qui incarne la parole et non sa compagne : <p.36> ce

¹³ En 1973, à la date de la parution du *Corps lesbien*, le cadre juridique français en vigueur stipule la poursuite, sous le chef d'outrage aux mœurs, de toute publication promouvant l'homosexualité (loi n° 60-773 du 30 juillet 1960 autorisant le gouvernement à prendre, par application de l'article 38 de la Constitution, les mesures nécessaires pour lutter contre certains fléaux sociaux, complétée par l'ordonnance n° 60-1245 du 25 novembre 1960 « relative à la lutte contre le proxénétisme »).

je lyrique valorisé culturellement est cet espace discursif disponible, à partir duquel pourrait se déployer l'énonciation lesbienne. Si le texte du *Corps lesbien* fait entendre, par le truchement du discours narrativisé, cette énonciation orphique, c'est cependant pour pointer son caractère conventionnel, et singulièrement la violence de cette position discursive indifférente aux affres d'Eurydice :

La puanteur de m/es intestins nous entoure à chacun de m/es mouvements. Tu ne sembles pas t'en apercevoir, tu marches avec détermination m/e donnant à voix haute tous les noms d'amour que tu as eu coutume de m/e donner. [...] Le long des galeries des sous-sols minés des cryptes des caves des catacombes nous nous déplaçons toi chantant à voix victorieuse la joie de m/e retrouver. [...] Tu ne cries pas d'effroi quand tout m/on corps putréfié et à moitié liquide s'appuie à un moment donné le long de ton dos nu. Pas une fois tu ne te retournes, pas même quand j/e m/e mets à hurler de désespoir les larmes roulant sur m/es joues rongées 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 les caries de m/es dents les fermentations de m/es organes essentiels la couleur de m/es muscles bleus. Tu m//interromps, tu chantes à voix stridente ta certitude de triompher de m/a mort, tu ne tiens pas compte de m/es sanglots, tu m//entraînes jusqu'à la surface de la terre où le soleil est visible. (CL, 11-13)

Conventionnels « tous les noms d'amour », assurée la « voix victorieuse (qui chante) la joie de m/e retrouver », dénuée de doute « la voix stridente (qui chante) ta certitude de triompher de m/a mort » : la légitimité de la parole orphique se manifeste là dans toute sa force héritée. Pourtant elle semble étrangement convenue, et cette fadeur est d'autant mieux mise en évidence, contrastivement, par la puissance affective et l'inventivité de la parole eurydicienne (« j/e m/e mets à hurler de désespoir [...] à te décrire avec brutalité m/a décomposition »). La translation du point de vue permet en outre de reconsidérer sous un autre angle la geste orphique : l'assurance d'Orphée se révèle corrélée à une certaine indifférence à l'endroit de la souffrance d'Eurydice. Que vaut dès lors une énonciation qui fait à ce point fi de l'objet de son discours (en refusant d'entendre ce qu'Eurydice lui dit, et en déployant sa parole sans même la lui adresser) ? Enfin, le *topos* hérité du voyage d'Orphée aux Enfers se conclut habituellement de manière déceptive, avec l'échec du poète et la perte irrémédiable de son aimée : et ce n'est pas sans humour que la réécriture wittigienne de l'épisode propose une fin alternative. En effet, le

choix énonciatif de déléguer la parole au <p.37> personnage qui traditionnellement ne se la voit pas accordée débouche sur une *happy end* :

C'est là seulement au débouché vers les arbres et la forêt que d'un bond tu m/e fais face et c'est vrai qu'en regardant tes yeux, j/e ressuscite à une vitesse prodigieuse. (CL, 13)

Parce que la figure orphique se révèle finalement déceptive, tant par sa fadeur que par les programmes narratifs qu'elle convoque, le choix discursif d'une posture énonciative autre s'avère plus satisfaisant, même si lui fait défaut l'autorité et la légitimité de la tradition littéraire et culturelle. L'on peut donc considérer le *topos* ici réécrit comme instanciant la figure du mandant : c'est le texte qui va habiliter le « j/e » et en asseoir la légitimité. Mais le traitement wittigien, en proposant des transformations de la donne textuelle héritée, s'en réclame de manière paradoxale, et reconfigure comme contre-texte l'autorité socialement associée au personnage masculin d'Orphée. Ce principe de réécriture, qui délègue la parole au personnage féminin d'Eurydice, promeut une nouvelle position énonciative où le sujet social sexué (femme) peut se voir reconnu un point de vue légitime.

Le second exemple infléchit le questionnement de la possibilité d'une énonciation de soi par le truchement de la représentation de soi :

Je n'ai pas droit de cité dans le lieu où tu vis. Elles ont façonné un mannequin suivant ma figure. À présent il brûle sur la vaste place, j/e le vois, les flammes m//atteignent aux pieds, la fumée m//enveloppe à travers les nuages couleur soufre, j//aperçois la foule très compacte, j//entends les espèces de chants joyeux qui leur montent aux lèvres. (CL, 149)

Tout commence donc par la décision juridique d'exclusion (le « droit de cité »¹⁴) qui frappe d'ostracisme le « j/e » : *outlaw*, ce « j/e » ne peut donc se réclamer d'une légalité qui puisse assurer la fonction de mandant de son dire. Mais parce que le jugement d'exclusion est une norme déontique (qui dit ce qui *doit* être, et ne pas être), il s'appuie sur une prémisse de nature aléthique (qui dit ce qui *est*, et n'est pas) : force dès lors est de figurer ce « j/e » sous la forme d'un artefact qui manifeste tout à la fois son existence <p.38> et son statut

¹⁴ Cette exclusion *princeps* est régulièrement évoquée dans *Le Corps lesbien*, comme par exemple dans le 21^e texte : « J/e suis frappée d'interdit dans la cité où tu vis. Là j/e n'ai pas le droit d'aller. Elles lâchent sur m/oi vos chiens quand j/e m//e approche. Y compris le droit d'asile, tout m//y est refusé. » (CL, 34).

ostracisé. Le « j/e » se voit ainsi accorder une position sociale négative, avec laquelle il fait paradoxalement corps :

Mais mieux vaudrait m/a très délicate que tu sois aveugle plutôt que de regarder tous yeux ouverts ce que par leur ordre j//endure. Les flammes ont atteint m/on ventre nu m/a taille m/es seins, des boursouflures se forment où la peau éclate dans un bruit ignoble. M/es fesses m/on dos tenus le plus possible en arrière sont touchés à leur tour enveloppés par le feu toute la peau craquant mise en pièce, seuls la gorge et le visage émergent intouchés encore. Le feu prend à m/es intestins, j/e m/e tords dans des mouvements sinusoïdaux lents, j/e m//élève, j/e m//abaisse, le feu troue m/a poitrine m//e secouant dans m/on entier, [...] (CL, 150)

À la manière des tableaux d'Escher, qui représentent figurativement des espaces impossibles, le texte wittigien procède ici à une figuration inconcevable de soi en exploitant la polysémie régulière des lexèmes désignant des objets du monde et leur représentation ; si l'artefact peut, dans une logique réaliste, présenter des organes externes (« ventre nu », « taille », « seins »), il est fort peu concevable, dans le cadre d'une *mimésis* du vraisemblable, que son façonnement ait été poussé jusqu'à lui adjoindre « peau » et « intestins ». En outre, l'actualisation des noms de partie du corps (qu'en première lecture on pourrait indexer sur l'isotopie se rapportant au /mannequin/) par les déterminants possessifs de première personne (« m/on », « m/a ») induit une autre lecture, où le « j/e » est identifié à sa « figure » livrée aux flammes. L'énonciation est comme déléguée à l'objet sacrificiel et c'est ce mouvement d'empathie qui fonde la légitimité d'une énonciation à venir à même d'assurer son assise :

[...] j/e m/e plains à voix très haute en grande révolte et colère du tort qu'elles m/e font auprès de toi de l'infamie de l'opprobre dont elles m//accablent dans un temps où il n'y a plus de criminelles, je crie qu'elles le fassent si elles l'osent qu'elles me détruisent avec une minutie si parfaite qu'on ne trouve plus de m/oi cendres sur la terre traces dans les mémoires. Mais dans le plus secret de m/on corps j//écoute un feulement doux et furieux, ton nom m/e parcourt et m//enorgueillit, pourvu que toi m/a chérie tu m/e retiennes et m/e recèles en toi, j/e vis à jamais dans la mémoire des siècles, ainsi soit-il. (CL, 150)

C'est donc bien à partir du spectacle de soi sous l'espèce d'une figure dégradée qu'émerge la possibilité d'une prise de parole : si les verbes employés (« j/e m/e plains », « j/e crie ») insistent sur les modalités pathétiques du dire, leur emploi transitif (« j/e m/e plains [...] du tort qu'elles me font », « j/e crie qu'elles le fassent ») construit cependant <p.39> l'image d'une énonciation apte à articuler un discours, à déployer une argumentation. Certes, le texte

insiste sur la vulnérabilité de ce discours, susceptible d'être éradiqué et oublié (« qu'on ne trouve plus de m/oi cendres sur la terre traces dans les mémoires »), mais cette précarité n'oblitére cependant pas la possibilité d'une persistance et d'une pérennité empruntant d'autres voies/voix que celle de la reconnaissance sociale du statut de paria : « pourvu que toi m/a chérie tu m/e retiennes et m/e recèles en toi, j/e vis à jamais dans la mémoire des siècles ». Cette valorisation de la dimension interlocutive, fondée sur la paire énonciative du « tu » et du « j/e », permet de faire l'économie d'une habilitation fondée sur une reconnaissance sociale positive, et d'asseoir la garantie du point de vue du destinataire¹⁵.

Wittig retrouve là la leçon d'Émile Benveniste¹⁶, pour qui « 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" »¹⁷. Dans l'entreprise de fondement de la subjectivité sur des bases qui font l'économie de la psychologie et de la philosophie de l'être, Benveniste insiste longuement : « je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un *tu*. [...] *je* pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* »¹⁸. La conclusion qu'il en tire est remarquablement irénique : <p.40>

Ainsi tombent les vieilles antinomies du « moi » et de l'« autre », de l'individu et de la société. Dualité qu'il est illégitime et erroné de réduire à un seul terme originel, que ce terme unique soit le « moi », qui devrait être installé dans sa propre conscience pour s'ouvrir alors à celle du « prochain », ou qu'il soit au contraire la société, qui préexisterait comme

¹⁵ Parce que l'interlocution est un fait de discours, elle est donc un acte de nature performative. Parce que son enjeu est ici d'assurer l'assise du *je*, l'interlocution se révèle affine au principe d'« assertion anticipée d'existence » : voir sur ce point Jacques Lacan (1966), « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée. Un nouveau sophisme », *Écrits*, Paris, Le Seuil, coll. Le Champ freudien.

¹⁶ Ce rapprochement, pour étonnant qu'il paraisse à première vue, s'autorise cependant de la parole de Wittig elle-même qui confie, dans « The Mark of Gender » (Monique Wittig, 1992, *The Straight Mind*, Boston, Beacon Press, p. 87) : « Talking about the key pronoun of *The Lesbian Body* (*Le Corps lesbien*) is a very difficult task for me, and sometimes I have considered this text a reverie about the beautiful analysis of the pronouns *je* and *tu* by the linguist Émile Benveniste. » (« Parler du pronom principal du *Corps lesbien* est une tâche très difficile pour moi, et j'ai quelquefois considéré ce texte comme une rêverie sur la belle analyse des pronoms *je* et *tu* par le linguistique Émile Benveniste », nous traduisons).

¹⁷ Émile Benveniste (1966 [1976]), « De la subjectivité du langage », *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 259.

¹⁸ *Ibid.*, p. 260.

totalité à l'individu et d'où celui-ci ne se serait dégagé qu'à mesure qu'il acquerrait la conscience de soi. C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité¹⁹.

La leçon wittigienne invite à conclure de manière sensiblement différente : si c'est bien en effet parce que le « j/e » s'adresse à un « tu » qu'il pose comme mandant de son dire, Wittig s'accorde là avec Benveniste lorsque celui-ci définit l'avènement du sujet par et dans l'exercice du langage. Mais il n'est pas possible d'en déduire comme il le fait que la dualité entre l'individu et la société soit illégitime et erronée dès lors que la « cité » ostracise le « j/e », et lui nie toute reconnaissance positive. Pour le dire autrement, si le mandant du « j/e » est un « tu » dont l'autorité, précaire et à venir, est sollicitée, c'est bien parce que la société, sous la forme textuelle du « droit de cité », lui dénie toute assise subjective vivable. Le « j/e », en effet, ne se dégage pas de la société seulement à mesure qu'il acquiert la conscience de soi : c'est brutalement, au contraire, que le « j/e » est assigné à une position d'exclusion d'où sa parole est inaudible (illégitime) et bannie (illégal).

À cette violence du droit de cité fait dès lors pendant la violence textuelle, dont Wittig a plusieurs fois mentionné la nécessité et la vertu esthétique :

Trying to find a new form, trying to write about that which doesn't dare to speak its name, trying to write about it forcedfully, that was the dilemma I had to face. It so happens that violence was doubly at the nexus and the core of this undertaking. It's necessary to talk about violence in writing because it is always the case with a new form : it threatens and does violence to the older ones. You do it with words, with words that you must charge through your work with a new form and therefore with a new meaning. You do it with words that must bring a shock to the readers. If the readers don't feel the shock of words, then your work is not done. That is true for any work of literature you are producing. So from the start there is a violence to the reader. And a good reader could be blasted in the process. (As I <p.41> felt when I was on the street reading *Tropisms* by Nathalie Sarraute for the first time. After that writing and reading were never the same.) (SR, 45)²⁰

¹⁹ Idem.

²⁰ « Essayer de trouver une forme nouvelle, essayer d'écrire sur ce qui n'ose pas dire son nom, essayer d'écrire sur cela avec une grande énergie, c'était là le dilemme auquel je devais faire face. Et il se trouve que la violence était doublement au centre et au cœur de ce projet. Il est nécessaire de parler de la violence dans l'écriture parce que c'est toujours le cas avec une forme nouvelle : elle menace et exerce sa violence sur les formes plus anciennes. Cela se fait avec des

C'est donc très matériellement que la violence advient dans la *praxis* interprétative du *Corps lesbien* : comment le lecteur doit-il manier ce livre, quels gestes doit-il inventer pour le lire, quand les deux masses textuelles alternent ? Quels sont les effets visuels – donc signifiants – de l'absence de marges périphériques et du recours à des majuscules monumentales dans la liste égrenant des termes techniques relevant du vocabulaire anatomique ? Enfin, quels parcours interprétatifs sont stipulés par la barre oblique marquant systématiquement les indices de première personne ? À ces énigmes, jamais Wittig ne répond dans ses articles réflexifs : ce faisant, *Le Corps lesbien* se pose comme un texte déjouant, interrogeant le confort du lecteur. Pour le dire autrement, un contre-texte.

Peut-être faut-il donc en passer par là, c'est-à-dire par la violence, pour que puisse être entendu le *contre-* du contre-texte : à l'examen des rapports du *je* et de son mandant, rapports qui, quoi qu'en dise Benveniste, ne vont pas de soi et ne se résolvent pas si aisément, est possiblement contre-texte soit l'absence de texte dont le sujet énonçant pourrait se réclamer, soit tout discours social qui se refuse à fonder la garantie du point de vue du destinataire. Faute de cet étayage discursif, il devient nécessaire d'adopter des stratégies énonciatives dont nous ne donnons ici que quelques exemples : stratégie de transformation des textes canoniques, comme c'est le cas du traitement topique d'épisodes connus du lecteur, qui produit une défamiliarisation, ou stratégie de « représentation » d'énonciations impossibles, où le *je* se distribue entre figure abjecte (représentation au sens de *Darstellung*) et <p.42> source énonciative puisant sa force dans le rapport d'interlocution (représentation au sens de *Vertretung*²¹).

mots, avec des mots qu'il faut charger, par le travail, d'une nouvelle forme, et conséquemment d'une nouvelle signification. Cela se fait avec des mots qui doivent choquer les lecteurs. Si les lecteurs ne ressentent pas le choc des mots, alors le travail n'est pas achevé. Ceci est vrai de toute œuvre littéraire qu'on produit. Aussi dès le début y a-t-il une violence contre le lecteur. Et un bon lecteur pourrait être détruit ce faisant (c'est ce que j'ai senti lorsque j'étais en train de lire *Tropismes* de Nathalie Sarraute dans la rue, la première fois. Après cela, écrire et lire, ça n'a plus jamais été pareil). » (nous traduisons).

²¹ Nous reprenons ici le doublet marxiste *Darstellung* / *Vertretung* tel qu'en fait usage Gayatri Chakravorty Spivak dans *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 2009, Paris, Editions Amsterdam, p. 33.

L'écriture wittigienne est *en acte* un cheval de Troie, pour reprendre une image du *Chantier littéraire*²², un texte qui s'immisce en littérature où il doit composer avec les contre-textes légitimes et s'imposer lui-même comme contre-texte. Se refusant à être pour lui-même son propre mandant, il oblige à un détour :

L'engagement matériel dans le travail et le matériau brut lui-même empêchent que les actions, les idées d'une classe ou d'un groupe quelconque (l'État) puissent dicter leur forme directement aux mots. Ils ne peuvent pas pour l'individu particulier qu'est l'écrivain faire l'économie du détour par les mots dans leur association, leur arrangement, leur disposition (et par le choc qu'ils procurent dans leur signifiante). Car le détour est le travail lui-même (le travail d'un individu singulier même s'il est en conjonction par ailleurs avec un ensemble social), il consiste à travailler les mots comme dans tout travail où on transforme un matériau en autre chose, en un produit. Nier le détour, c'est nier l'individu, c'est nier son travail. Mais on ne peut pas se passer de ce détour, car c'est dans le détour que tient toute la littérature²³.

Yannick Chevalier
Equipe Textes & Langue
EA 4160 Passages XX-XXI
Université Lyon 2

<p.43>

²² *Op. cit.*, p. 39 et suiv., ou encore p. 75 et suiv.

²³ *Ibid.*, p. 151.