

On dirait une révolution : l'originalité formelle de l'oeuvre de Monique Wittig

Dominique Bourque

You might say a revolution:

the formal originality of the work of Monique Wittig

In her reading of L'Opoponax (1964), Les Guérillères (1969), Le Corps lesbien (1973) and Virgile (1985), Dominique Bourque examines the letter of the text (language, punctuation, layout on the page) as well as the structure of the text (textual architecture, intertextuality). She is particularly interested in the licence Wittig takes with the French language as well as with Classical myth.

Soit on reproduit des formes existantes, soit on en crée de nouvelles.

(Wittig, « Le Cheval de Troie » 38)

Les textes de Monique Wittig étonnent par le style sonore à la fois poétique et parlé, et par le caractère insaisissable de la voix qui s'y fait entendre. Ce style et cette voix donnent une couleur propre à l'oeuvre, comme le laisse entrevoir l'*incipit* du premier livre de l'auteur, à savoir *L'Opoponax* :

Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen entre dans la classe le dernier en criant qui c'est qui veut voir ma quéquette, qui c'est qui veut voir ma quéquette. Il est en train de déboutonner sa culotte. Il a des chaussettes en laine beige. Ma soeur 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.¹

Par ces choix formels, Wittig cherche de son propre aveu à « porter un coup [au lecteur] avec les mots ». « Ce que l'écrivain recrée, » écrit-elle, « c'est la première vision des *mots* [et non des *choses* elles-mêmes], dans sa puissance » (O 39).

Afin de cerner l'originalité, sur le plan formel, de l'oeuvre de Wittig, j'examinerai la lettre (langue, ponctuation, mise en page) et la structure

(architextuelle et intertextuelle) des quatre « romans » parus aux Éditions de Minuit. Il s'agit de *L'Opopanax* (1964) décrit par Claude Simon comme un récit qui nous « restitue l'enfance » (70), des *Guérillères* (1969) qui relate, sur le mode épique, une guérilla menée par les femmes, du *Corps lesbien* (1973) ce chant d'amour qui traite les thèmes de la force du désir et de la complexité du rapport amoureux et, enfin, de *Virgile, non* (1985) qui raconte la traversée des enfers d'un auteur et de son guide (« Wittig » et « Manastabal ») en s'inspirant de *La Divine Comédie* de Dante.

Un corps de lettres

D'entrée de jeu, le lecteur est frappé par les violations que Wittig inflige à la langue française. Car elle n'hésite pas à changer la graphie des mots « j/e » plutôt que « je », par exemple, ou « guérillères » plutôt que « guerrières » ou « guérilleros » (*guérilleras* n'existe pas dans le dictionnaire), à en redéfinir certains « opopanax² » : « Règne ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé » (O 179) ou à créer des néologismes comme *cyprine*,³ *féminaire* ou *bourlababu*. De plus, elle malmène allègrement la syntaxe voir, entre autres, son utilisation transitive de verbes intransitifs comme *résonner*, *venir*, *jaillir*, *plonger*,⁴ modifie des syntagmes connus « boucherie [bouchée] double », avoir « la dent [main] leste » et réduit le rôle de la ponctuation par une utilisation parcimonieuse de la virgule⁵ et l'absence de marqueurs, tels que le tiret et les guillemets, pour les dialogues.

Ce type d'intervention s'attaque aux limites *sémantiques* de la langue, en intervenant sur sa *matérialité* et sa *plasticité*.⁶ Ce faisant, Wittig rappelle la potentielle ouverture de la littérature à ce qui n'a pas encore été articulé, à ce qu'il reste à articuler. D'où l'espace non négligeable qu'elle accorde aux blancs évocateurs des silences et des censures dans la page. D'où, aussi, l'émergence, au sein de ses textes, de grands cercles vides ou de listes de mots habituellement négligés, apparaissant en lettres capitales et sans virgule.

Dans *Les Guérillères*, par exemple, le récit est entrecoupé, à intervalles, par plus de 500 prénoms surtout féminins mais pas exclusivement qui appartiennent autant à l'histoire qu'à la fiction, au passé qu'au présent. Ces prénoms forment moins un bataillon bien rangé en face des noms propres de l'histoire collective (héros de toutes sortes) et privée (nom de pères, de maris ou de fils), qu'un ensemble de points de repère à partir desquels il devient possible d'interroger cette histoire.

Dans *Le Corps lesbien*, c'est une liste d'organes et d'humeurs qui ponctue, à intervalles réguliers, la série des 110 courts textes qui composent l'oeuvre.

LE CORPS LESBIEN LA CYPRINE LA BAVE LA SALIVE LA MORVE
 LA SUEUR LES LARMES LE CERUMEN L'URINE LES FÈCES LES
 EXCRÈMENTS LE SANG LA LYMPHE [...]. (*Le Corps lesbien* 21)

Cette rigoureuse énumération évoque le mythe d'Isis rassemblant les membres épars d'Osiris, mais aussi le lent travail de reconstitution de textes de femmes qui ont été fragmentés au fil de l'histoire de l'Occident.⁷ En outre, cette énumération permet à Wittig d'humaniser un « corps de désir » pervers et rendu monstrueux par les auteurs de l'Antiquité, les pères de l'Église et les autres représentants des institutions régnautes, à savoir celui des lesbiennes. Tatien, par exemple, traite Sappho de « catin érotomane qui chante ses dépravations amoureuses » (Mora 129) et Pierre Larousse définit, dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, la « tribade » (ancien terme pour désigner le sujet lesbien) comme une « Femme dont le clitoris a pris un développement exagéré et qui abuse de son sexe ».⁸

En bousculant ainsi les mots et leur organisation dans la phrase, dans la page et le grand Texte de la culture occidentale, Wittig déconstruit le système de représentation de cette culture. Ce système, qui marque la moitié des êtres humains au fer rouge du genre (le « genre » masculin étant déclaré neutre dans la langue française), c'est-à-dire de l'altérité,⁹ « monstrieuse » en outre tout « corps » dissident. Il en va ainsi du « corps lesbien » qui se positionne comme sujet à part entière en affirmant un désir propre. Mais l'auteur ne se contente pas de ce seul travail de déconstruction, puisqu'elle tente également d'articuler la perspective de figures marginales échappant à certaines des contraintes de ce système de représentation.

C'est ce qui se produit lorsque Wittig utilise avec insistance, dans *L'Opoponax*, le pronom « on », indéterminé en genre et en nombre, de préférence au « je/nous » ou au « tu/vous », au « il/s » ou au « elle/s », dont il occupe alternativement les positions.

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 [les parents de Catherine Legrand] [...]. Le père et la mère regardent Catherine Legrand. On ne peut plus bouger [Catherine Legrand qui joue à être dans l'état de son grand-père]. (O 12, je souligne.)

Ce faisant, elle ne privilégie pas seulement une manière de parler propre aux enfants, mais elle adopte également un point de vue sur le monde qui n'établit pas de différence (significative ou de nature) entre le « je/nous » et le « tu/vous », le « elle/s » et le « il/s ». De même, lorsqu'elle universalise le pronom de la troisième personne du féminin pluriel dans *Les Guérillères*, Wittig emprunte le point de vue de rebelles : « Elles disent le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent », pour appeler à la création d'une nouvelle grammaire qui serait véritablement neutre.

Dans *Le Corps lesbien*, la barre oblique placée entre les deux lettres de la première personne du singulier (« j/e ») signale, quant à elle, la présence d'un type de « sujet » inédit, que l'on pourrait qualifier d'« ouvert » ou de « relationnel ». Car en tant que « corps » ne cédant pas sur leur désir, les amantes possèdent exactement le même statut et peuvent entretenir un rapport de réciprocité. C'est ce qu'illustrent les absorptions mutuelles auxquelles elles s'adonnent pour renaître (on pense à l'Eucharistie et à sa formule consacrée « Le Corps du Christ » que mime avec ironie le titre du livre), ainsi qu'à leurs transformations fantastiques en animaux, plantes ou personnages mythiques, au contact l'une de l'autre.

M/a très délectable j/e m/e mets à te manger [...] j/e te regarde au-dedans de toi, j/e m/e perds [...], 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 te suis prisonnière, j/e suis collée à ton palais rose et gluant, j/e pose mes ventouses contre ta douce lnette. (C 17)

Cette relation foncièrement interactive se distingue radicalement du rapport de domination que (présup)posent les catégories immuables du Même et de l'Autre.¹⁰

Enfin, la mise entre parenthèses des paroles des personnages, dans *Virgile, non*, souligne le caractère insaisissable, parce que jamais définitif, toujours à nuancer, du sujet qui entre en dialogue avec qui l'interroge ou l'interpelle, sujet dont l'écrivain semble être le modèle par excellence aux yeux de Wittig. En effet, ce personnage revient sans cesse dans son uvre, et c'est encore à un tel personnage, d'ailleurs nommé « Wittig », qu'elle confie la narration de l'histoire que raconte *Virgile, non*. Et puisqu'il est question de la narration d'une l'histoire, nous allons évoquer à présent l'autre stratégie qui donne à l'oeuvre de Wittig son originalité formelle, à savoir ses modes de structuration du récit.

Une forme de textes

Depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtin sur le roman dialogique, on parle de la forme romanesque comme d'un assemblage de voix, de styles ou de citations, ce qui correspond tout à fait aux textes de Wittig. Toutefois, on s'aperçoit rapidement que ces éléments s'y trouvent en nombre exceptionnellement élevé. Dans les seules 281 pages que comporte *L'Opoponax*, par exemple, j'ai pu repérer une soixantaine de pures citations. Ce nombre ne tient pas compte du fait que certaines de ces citations apparaissent à deux ou trois reprises et ne peut être qu'approximatif, dans la mesure où les citations sont non pas marquées par des guillemets ou des tirets, mais fondues dans le texte. Par ailleurs, à partir du moment où on étend le repérage à tous les textes, on découvre deux choses.

D'une part, on constate, à l'échelle de l'ensemble de l'oeuvre, qu'un nombre important de citations appartiennent aux deux formes littéraires à l'origine du roman moderne, à savoir l'épopée et le poème lyrique. Ces citations mettent en relief les grands thèmes de l'oeuvre de Wittig, soit les guerres d'amour (*L'Opoponax* et *Le Corps lesbien*) et les guerres que l'on mène pour l'amour de soi et des autres (*Les Guérillères* et *Virgile, non*). D'autre part, on observe, à l'échelle de chaque livre, que le mode d'apparition et d'agencement des citations illustre la situation des protagonistes. Voyons ces agencements un par un en tenant compte des éléments suivants : qui parle, quand et pourquoi.

Dans *L'Opoponax*, les définitions, phrases et vers tirés des manuels scolaires qui ponctuent le texte sont simplement juxtaposés à l'instar du regard intense mais morcelé que porte l'enfant sur le monde. Dans *Les Guérillères*, les citations provenant d'horizons aussi distincts que l'essai et le conte, le traité et le slogan, s'entrechoquent comme le feraient des opposants dans une mêlée. C'est que les petites filles déterminées à découvrir les mots dont elles ont besoin pour s'exprimer, ont fait place à des rebelles attelées à la tâche de transformer un monde qui les bafoue.

L'intertextualité présente dans *Le Corps lesbien* suit à son tour cette règle de l'agencement en fonction du point de vue en retissant les fils des grands complexes mythiques (cannibalisme et métamorphose) de manière à créer une mythologie qui puisse rendre compte des victoires des protagonistes amantes sur les mystifications paralysantes dont elles font l'objet : le corps n'est plus sacrifié et la dévoration est réciproque et jouissive. Enfin, dans *Virgile, non* les multiples références à la culture populaire (*Zorro*, les westerns, la science-fiction, le « slang ») actualisent l'épopée qui sert de

canevas à l'oeuvre, à savoir *La Divine Comédie* de Dante. Car l'écrivain « Wittig » est non seulement soucieux de trouver une forme qui corresponde à sa vision du monde, il en cherche une qui serait également accessible.

Par la structuration systématique des citations dans son oeuvre à partir du point de vue sur le monde que possèdent ses protagonistes, Wittig accorde à l'intertextualité le rôle narratif que tenait jusqu'à présent l'histoire ou l'imaginaire (des personnages). Par l'éclatement des catégories de la personne, elle ouvre la voie à une nouvelle façon d'appréhender les personnages et la langue qui les dit, pour faire disparaître le genre. Cela ressemble à une révolution.

Notes

¹ Monique Wittig, *L'Opopanax*, 7. À l'avenir, j'inscrirai, entre parenthèses et à sa suite, la première lettre du titre du livre accompagnée du numéro de la page d'où est tirée la citation.

² L'orthographe de ce mot est en fait *opopanax* (du grec « plante médicinale »). Il désigne une plante ombellifère et sa gomme-résine aromatique.

³ Ce mot dont l'étymologie renvoie à la déesse de l'amour (Aphrodite-Kypris) est d'ailleurs passé dans le dictionnaire : « sécrétion vaginale, signe physique du désir sexuel » (*Petit Robert*, 1994, p. 530).

⁴ Voir l'article de Marthe Rosenfeld « Vers un langage de l'utopie amazonienne : *Le Corps lesbien* de Monique Wittig » 55.

⁵ « Pour Monique Wittig, la ponctuation ne traduit pas les variations articulaires du contenu : celles-ci n'existent pas [...] » (Claude Gruaz, « La ponctuation, c'est l'homme. Emploi de la ponctuation dans cinq romans contemporains » 120).

⁶ « 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. [...] Ce n'est qu'alors que l'on peut travailler les mots et leur donner une forme » (Wittig, « Le Cheval de Troie » 39).

⁷ « En cherchant bien, et de tous les côtés, il est possible de réunir une quinzaine d'autres noms [mis à part ceux de Sappho et de Corinne, une « rivale heureuse de Pindare »], qui furent en Grèce ancienne, ceux de poétesses célèbres. Mais si peu de vers nous restent [...] » (Édith Mora, *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'oeuvre*, 121).

⁸ Citation rapportée par Marie-Jo Bonnet, *Un choix sans équivoque*, 42.

⁹ « Sex, under the name of gender, permeates the whole body of language and forces every locutor, if she belongs to the oppressed sex, to proclaim it in her speech, that is, to appear in language under her proper physical form and not under the abstract form, which every male locutor has the unquestioned right to use. » (Wittig, « The Mark of Gender » 79).

¹⁰ Colette Guillaumin écrit : « 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 réciproque. » (*Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de Nature*, 97).

Ouvrages cités

- Bonnet, Marie-Jo. *Un choix sans équivoque*. Paris : Denoël/Gonthier, 1981.
- Gruaz, Claude. « La ponctuation, c'est l'homme. Emploi de la ponctuation dans cinq romans contemporains ». *Langue française* 45 (février 1980).
- Guillaumin, Colette. *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de Nature*. Paris : Côté femmes, 1992.
- Mora, Édith. *Sappho. Histoire d'un poète et traduction intégrale de l'œuvre*. Paris : Flammarion, 1965.
- Rosenfeld, Marthe. « Vers un langage de l'utopie amazonienne : *Le Corps lesbien* de Monique Wittig ». *Vlasta* 4 (juin 1985).
- Simon, Claude. « Pour Monique Wittig ». *L'Express* 702 (30 nov. au 6 déc. 1964) 70.
- Wittig, Monique. « Le Cheval de Troie ». *Vlasta* 4 (juin 1985).
- . *Le Corps lesbien*. Paris : Minuit, 1973.
- . *Guérillères*. Paris : Minuit, 1969.
- . « The Mark of Gender ». *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon, 1992.
- . *L'Opoponax*. Paris : Minuit, 1964.