

Le déchaînement littéraire

Sphinx d'Anne Garréta et *Le corps lesbien* de Monique Wittig

*Many of one's rights in reality depend upon one's creation of those rights, on one's creation of free spaces in one's imagination*¹

Un héritage wittiguien ?

- 1 Monique Wittig a 33 ans quand elle s'engage dans le mouvement de révolte étudiant et ouvrier à Paris, en 1968. Pourtant, la condition des femmes est depuis toujours son intérêt principal. Elle entame ainsi une production de textes théoriques qui vont bouleverser le milieu féministe et lesbien de l'époque. Ses thèses provocatrices non seulement rompent le silence féminin, mais comblent aussi l'absence de la voix lesbienne dans le panorama politique, avec une force et une ardeur révolutionnaires. En 1978, lors d'une conférence donnée au colloque de la Modern Language Association, elle déclare sans détour que "Les lesbiennes ne sont pas des femmes"². De la même façon, avec une variation sur la célèbre phrase de Simone de Beauvoir³, Wittig affirme qu' "on ne naît pas femme", et cela non pas parce qu'on le devient, mais parce que la *Femme* n'existe pas⁴ : il ne s'agit que d'une construction, d'une fiction, d'un mythe inventé afin de contrôler et régler la vie de la moitié des êtres humains. En tant que féministe matérialiste, elle conçoit les catégories d'*hommes* et de *femmes* comme de véritables classes sociales. Vivant sous le régime politique de l'hétérosexualité obligatoire, les femmes sont donc les victimes de ce que Wittig, avec beaucoup d'autres féministes matérialistes, appelle *sexage* : une forme d'esclavage qui prévoit que la classe des hommes s'approprie le travail et le corps des femmes, en les opprimant. Fondatrice, avec Josiane Chanel, Suzanne Fenn et Antoinette Fouque, du Mouvement de Libération des Femmes, Monique Wittig s'est ainsi efforcée de donner aux autres femmes les outils de pensée nécessaires à démonter le régime hétérosexiste et patriarcal et mettre fin à toute sorte d'asservissement féminin. Le moyen le plus efficace pour atteindre ce but est, à son avis, le langage. En effet, Wittig est fermement convaincue du pouvoir transformateur que la langue exerce sur la réalité : les mots, dans leur usage quotidien, véhiculent sournoisement des catégories philosophiques qui influencent notre vie et notre pensée, sans qu'on puisse s'en rendre compte. Parmi ces catégories philosophiques, la division en hommes et femmes, la conséquente hiérarchisation des sexes et l'oppression d'une classe par l'autre, se répandent à travers la marque du genre dans le langage, le masculin ayant la prétention de s'imposer comme le genre universel, en écrasant le féminin. Il ne suffit pourtant pas que la féminisation se répande dans le langage quotidien afin d'éliminer la hiérarchie qui soumet les femmes aux hommes : marquer la différence sexuelle dans la langue permet au masculin de conserver son statut normatif et universel. Il faut abolir toute catégorie, car la dualité ne peut jamais entraîner l'égalité. Seule la suppression de la marque du genre permettrait donc le début d'une véritable révolution qui aurait pour résultat la fin de toute inégalité, les êtres humains n'étant plus répertoriés injustement. Il s'agit d'une question très actuelle en France, où un débat s'est récemment ouvert sur la nécessité de l'introduction du féminin dans les documents et de la féminisation des métiers.

- 2 Les théories wittigiennes ont été abondamment étudiées et critiquées. Pourtant, Wittig aimait se définir tout d'abord comme une écrivaine, et elle est effectivement l'auteure de plusieurs textes littéraires, dont la plupart ont été peu étudiés, surtout en dehors de la France. Récit d'enfance collectif, poèmes d'amour où les protagonistes se dévorent l'une l'autre, parodie du dictionnaire, réécriture du *Don Quichotte* sous forme théâtrale, épopée utopique : Monique Wittig a su pousser les limites des genres littéraires, en expérimentant avec la langue, le moyen qui – on l'a déjà souligné – convient le mieux à la transformation de la réalité. À son avis, chaque œuvre est une machine de guerre, un cheval de Troie qui se faufile dans le territoire ennemi du canon littéraire, pour introduire de nouvelles formes, en détruisant les anciennes. À cet effet, dans ses textes, elle s'efforce de rendre obsolète le masculin universel, à travers l'utilisation des pronoms personnels. Son premier roman, *L'Opopanax*⁵, est une histoire collective, où la voix qui narre appartient à un *on* indistinct et non-genré. En écrivant *Les guérillères*⁶, Wittig choisit comme protagoniste le pronom *elles* et dans *Le corps lesbien*⁷, elle met en scène la relation d'un – ou plusieurs – *j/e* et *tu*, toujours au féminin. On a souvent remarqué le caractère subversif de l'écriture wittigienne, irrévérencieuse envers la tradition, peuplée de personnages en révolte, saturée de citations et références non explicites. Pourtant, ses textes littéraires n'ont pas joui du même succès que ses écrits théoriques et l'influence qu'elle a exercée sur l'œuvre d'autres écrivains n'a pas été suffisamment approfondie.
- 3 En revanche, lors du colloque *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, en 2009 à Lyon, Anne Françoise Garréta affirme :

Monique Wittig est un écrivain extrêmement important pour moi. Elle a rendu possible en quelque sorte mon premier roman, *Sphinx*, qui tentait de prendre littéralement en compte ce qu'elle signifie quand elle dit qu'il faut éliminer, détruire la marque du genre dans la langue, et que ceci ne peut se faire que dans l'exercice même de la langue.⁸

Le premier membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle à être née après la fondation du collectif, Garréta fait ses études entre Paris et les États-Unis. Professeure à l'Université de Rennes II et à la Duke University, elle est l'auteure de plusieurs romans et nouvelles qui abordent souvent des thématiques difficiles et gênantes. Ses œuvres sont peuplées de sujets qui, face au mal de vivre moderne, traversent des moments cruciaux de leur existence, en se perdant et en bouleversant complètement leur vie. À ce propos, Gaëtan Brulotte a affirmé que "Les romans d'Anne Garréta mettent en scène des personnages qui ont des airs d'adolescence tendre et rêveuse et qui se heurtent à la violence impitoyable du monde urbain"⁹. Ainsi le protagoniste de *Ciels liquides*¹⁰ n'est soudainement plus capable de comprendre aucune langue et entreprend un vagabondage onirique, dans l'incapacité complète de communiquer. Pareillement, le premier roman de Garréta, *Sphinx*¹¹, narre l'histoire d'un personnage qui décide d'abandonner sa carrière académique pour devenir disc jockey dans une boîte de nuit. Ce qui frappe le plus la lectrice et le lecteur de ce roman, c'est la totale impossibilité d'identifier le genre des deux personnages principaux : le narrateur *je* et son amour, A***, ne sont jamais définis en termes de sexe. Même si Garréta ne s'affiliera qu'en 2000 au groupe de l'OuLiPo, elle écrit *Sphinx* en suivant déjà une contrainte : il s'agit de la contrainte de Turing¹² qui prévoit l'absence complète de marques du genre qui

puissent permettre d'assigner un sexe aux personnages de l'histoire narrée. Interviewée par Eva Domeneghini, Garréta commente son œuvre en ces termes :

Le résultat intéressant du test, (qui n'est au fond qu'un test de Turing), est que d'abord les gens ne remarquent pas l'absence des marques du genre. Ils les projettent systématiquement, comme si pour lire une histoire, en effet, il leur était nécessaire d'attribuer une identité sexuelle aux personnages [...]. Second résultat : il n'y a pas d'uniformité dans les projections, les lecteurs n'ont pas tous lu la même histoire mais les quatre possibilités ont été systématiquement représentées dans la réception critique du livre [...]. C'est ça le jeu dangereux. Faire la preuve empirique, expérimentale, non seulement de la contingence du genre, mais de son inanité ou de son insignifiance comme catégorie.¹³

Garréta et Wittig ont donc un même objectif, c'est-à-dire le dépassement de la marque du genre, qu'elles s'efforcent d'atteindre au moyen de procédés narratifs différents.



Le dépassement de la marque du genre

- 4 Malgré la diversité des dispositifs littéraires et des techniques utilisés par les deux auteures, leurs œuvres provoquent une réaction similaire chez la lectrice et le lecteur. L'usage du féminin dans les textes de Wittig n'assure pas que les personnages soient effectivement des femmes : elles sont quelquefois violentes, belliqueuses, cruelles, monstrueuses, proches du monde animal. Nommées guérillères, marronnes, esclaves en fuite, amazones, elles se révoltent contre toute sorte de dispositif de domination, en refusant de se soumettre. Il s'agit d'individus qui s'efforcent d'échapper au régime patriarcal et, pour cette raison, leur performance de genre n'est pas traditionnelle : elles ne jouent pas le rôle de la *Femme*. Confrontés à des personnages désignés toujours au féminin, la lectrice et le lecteur ne peuvent pas aisément les reconnaître en tant que femmes. C'est ce qui se passe en lisant *Les guérillères*, moderne épopée en prose, publié en 1969. Ce texte raconte, à rebours, c'est-à-dire à partir de la fin, l'histoire d'un personnage collectif, *elles*, qui vient de gagner une guerre et élabore un régime de vie nouveau, en réinventant son propre langage et ses traditions et en réécrivant son propre passé. Dans une note à propos de ce texte, Wittig explicite le sens d'un tel procédé littéraire :

Mon but a été de faire que le *elles* arrive comme un choc pour le lecteur [...]. Le lecteur entre dans un livre et se trouve confronté avec un *elles* qui n'est pas familier, pas ordinaire et qui est nouveau et héroïque. En tout cas, c'est ce qui m'a guidée et l'espoir que ce *elles* pourrait situer le lecteur dans un espace au-delà des catégories de sexe pour la durée du livre.¹⁴

Plutôt que d'un groupe de femmes, il s'agit donc ici d'une communauté d'individus en révolte, qui luttent ensemble pour leur liberté. L'utilisation du féminin en tant que marque du genre universel bouleverse la lectrice et le lecteur qui sont ainsi obligés à réfléchir sur des questions qui leur semblent normalement évidentes, c'est-à-dire un clivage des sujets basé sur leur sexe et l'élection du masculin comme genre représentant l'humanité entière. Pareillement, dans son premier roman, *L'Opoponax*, Wittig conçoit un protagoniste féminin qui se trouve constamment au-delà des genres. D'un côté, il s'agit d'un récit d'enfance et la jeunesse du personnage principal, Catherine Legrand, la situe déjà au seuil de l'androgynie. De

l'autre côté, l'auteure joue avec plusieurs lieux communs et préjugés liés à la féminité et à la virilité. Catherine est ainsi une enfant hors du commun, car elle n'arrive pas à satisfaire l'idéal de féminité que la société attend d'elle : "On ne met pas de pantalon quand on est une petite fille. [...] Peut-être que Catherine Legrand est la seule petite fille à porter un pantalon et à n'être pas exactement une petite fille"¹⁵. En revanche, *Le corps lesbien* met en scène justement un corps de femme. Il s'agit d'un recueil de 111 poèmes en prose, entrecoupés par 11 listes de mots écrits en majuscules, énumérant les différents organes et parties anatomiques. Encore une fois, même si les personnages sont féminins, on a du mal à les considérer comme des femmes. Effectivement Wittig féminise à plusieurs reprises – et non sans une certaine ironie – les noms de personnages masculins célèbres : "Feu feu feu jusqu'au tendon d'Achillea la bien nommée celle qui tant a aimé Patroclea" (CL 30). On pourrait donc arguer que, dans *Le corps lesbien*, il s'agit encore de l'utilisation du féminin comme genre universel, surtout si l'on considère que la lesbienne, dans la pensée de Monique Wittig, n'est pas seulement la femme qui aime une autre femme, mais aussi le sujet qui n'accepte pas de se soumettre au régime politique hétérosexiste.

- 5 De son côté, Anne Garréta procède de façon inverse : au lieu de féminiser les personnages, elle décrit les sujets de son roman *Sphinx* en choisissant rigoureusement les mots afin de ne laisser affleurer aucun indice sur le genre des deux protagonistes de l'histoire narrée. Ainsi, aucun pronom personnel ne sera utilisé à la troisième personne, tout comme les participes passés n'apparaîtront que dans leur forme neutre, c'est-à-dire inchangés par rapport au féminin et au masculin du sujet. La lectrice et le lecteur de Garréta, comme ceux de Wittig, ne peuvent pas reconnaître aisément les personnages et, même si tout d'abord ils ne s'aperçoivent pas de l'absence de la marque du genre, ils sont bientôt forcés de constater leur besoin d'assigner un sexe à chaque héros du récit. La littérature démontre encore une fois son incroyable pouvoir : pénétrer dans un texte où la marque du genre est absente, où le féminin est appliqué en tant que genre universel neutre, nous pousse à faire retour sur nous-même(s), à focaliser des questions apaisées et oubliées et à prendre conscience des préjugés qu'on a intériorisés. Effectivement, gênés par l'impossibilité d'encadrer totalement le personnage, la lectrice et le lecteur non seulement cherchent à interpréter le moindre signe afin de lui attribuer enfin un sexe, mais ils se trouvent face à des procédés mentaux liés au sens commun et qui deviennent soudainement insensés. Par exemple, le *je* de l'histoire devient disc jockey et l'auteure nous fait comprendre qu'au début ce *je* n'est pas à son aise dans ce rôle : le disc jockey étant une profession le plus souvent masculine, on serait porté à l'imaginer comme une femme. En revanche, aucun détail de la vie ou de l'attitude du protagoniste nous confirme sa féminité. Au contraire, vers la fin du roman on lit :

Qu'étais-je en effet ? Travelo en intellection, gigolo en énamorations : infâme série d'apparences obscènes qui avaient fini par investir mon être sans pour autant lui permettre d'échapper au dénudement progressif de sa misérable souffrance : désespoir se frayant un chemin obscur dans mon âme esseulée. (S 170)

"Travelo" et "gigolo" sont deux termes connotés au masculin et dont il n'existe pas d'équivalent féminin. Dans d'autres circonstances, cette autodéfinition aurait été suffisante pour deviner le genre du personnage. Pourtant, située dans la dernière partie du livre, cette description n'est pas satisfaisante. À ce propos Gill Rye écrit :

In this text where gender and gender attributes are always uncertain, because of the figurative use of the terms and also because no feminine equivalents for them exist, they cannot be accepted as unquestionably masculine signifiers. The reader is led to recognize the way language encloses us in meaning and to accept his or her own complicity with reinforcing such meanings.¹⁶

Pareillement, tout au long du roman, *je* regarde sans cesse son amour, appelé A***, et en décrit le corps, objet de son désir. On comprend alors qu'A*** a la tête rasée et une musculature très développée, mais sa profession est la danse et sa peau mate nécessite un maquillage particulier. Ce n'est pas seulement son corps qui rend le sexe d'A*** incompréhensible : ses attitudes relèvent de la sphère féminine comme de la sphère masculine. Par exemple, en sortant de la douche, A*** porte "une simple serviette drapée autour de sa taille" (S 125), comme le ferait un homme. Ailleurs *je* se rappelle le narcissisme d'A***, son attention à mettre en relief certaines parties de son corps, en revêtant le costume de scène, et sa façon de *faire la coquette*, qui suscite parfois la jalousie du protagoniste. Il ne s'agit que de détails, de minuties qui ne sont pas forcément liées à une performance de genre, mais qui deviennent révélatrices lorsqu'on est en quête d'un indice, en confirmant qu'on lit la réalité à travers des schémas dont on n'est pas complètement conscient. Le texte de Garréta oblige donc la lectrice et le lecteur à mettre en question leur propre identité de genre, car "Si l'on hésite à fournir une interprétation à propos du corps de la personne que l'on voit, le trouble sur l'attribution du genre devient le trouble sur la réalité du genre"¹⁷.

Au moyen de deux techniques opposées, d'une part le féminin universel neutre et d'autre part l'absence de la marque du genre, Wittig et Garréta parviennent au même résultat. Le roman de Garréta est un cheval de Troie au même titre que les œuvres wittigiennes, comme le souligne Mathieu Lindon :

Mais c'est aussi parce qu'ils s'appliquent à recomposer le monde que les romans d'Anne F. Garréta semblent emplis de tant de violence, comme s'ils avaient à lutter contre les autres romans, contre "le genre humain", contre un "provincialisme" qui heurte cette apôtre d'un "cosmopolitisme bien compris", comme s'ils étaient écrits en territoire ennemi.¹⁸

Des êtres de mots incarnés¹⁹

- 6 Même si, lors du colloque déjà mentionné, Garréta se limite à affirmer qu'elle a suivi le projet de Wittig de détruire la marque du genre dans le langage, plusieurs autres traits rapprochent le roman *Sphinx* des textes wittigiens et, en particulier, du *Corps lesbien*. Tout d'abord, on relève l'inscription de la violence dans les deux œuvres. *Le corps lesbien* se compose d'une série de scènes représentant une violente passion amoureuse entre deux sujets lesbiens, une passion qui n'est normalement pas exprimée en littérature : "The passion that dares not to speak its name – lesbian passion"²⁰. En s'aimant, elles se consomment cruellement : elles se dévorent, leurs mains pénètrent dans le corps de l'aimée en déchirant les organes internes, elles se punissent et se donnent la mort. Bien qu'il soit évident qu'il s'agit ici de métaphores de la passion, il ne faut pas sous-estimer le côté relationnel de l'amour représenté dans *Le corps lesbien* : la violence que *j/e* et *tu* s'infligent réciproquement ne symbolise pas uniquement l'acte sexuel, mais évoque aussi la difficulté et la joie charnelle impliquées par toute sorte de lien avec l'autre. L'élan de vie et de bonheur qui envahit le texte entier ne se laisse pas saisir lors d'une

première lecture. Pourtant, le déchirement du corps n'entraîne jamais la description d'une douleur : c'est plutôt l'absence ou la mort de l'autre qui provoque un supplice physique. En outre, le rapport entre *j/e* et *tu* n'est pas uniquement destructeur : après chaque trépas, elles renaissent toujours, souvent en se redonnant la vie l'une à l'autre.

- 7 Enfin, le rire est un élément récurrent dans le livre, un détail très rare dans la description de scènes érotiques. Dans les œuvres wittigiennes, il s'agit toutefois d'un rire souvent inquiétant, comme celui des *Guérillères*, amusées par l'ineptie de la division binaire des sexes : "Ses schémas sont si grossiers qu'à ce souvenir elles se mettent à rire avec violence" (LG 112). Le rire sera leur plus grande forme de victoire aussi²¹ : l'éclat de rire résonne donc comme un cri de guerre et la femme qui rit devient ainsi monstrueuse, proche du monde animal. Cela est d'autant plus vrai si on considère l'importance de la métamorphose dans *Le corps lesbien* : les corps des deux amantes se transforment sans cesse, prenant les formes les plus disparates : animaux, végétaux, pierres, eau. La métamorphose revient plusieurs fois tout au long du roman de Garréta aussi. Par exemple, lors d'un de ses spectacles de danse, A*** semble lentement se muer en sphinx (S 118-119):

Instantanément, je revois A*** parcourant la scène et, dans l'errance féline de sa chorégraphie, donner corps à une énigmatique figure de silence, se faire torsade à la limite extrême de la désarticulation, syncopée miraculeusement sans que son geste se brise ou se heurte de saccades. [...] Il y avait du chat et de la divinité dans ce corps qui, mû par quelque inquiète volupté, exprimait dans la nonchalance du pas une languide damnation ou immémoriale fatalité faite geste. [...] A*** avait alors du sphinx (ou de l'image que j'en avais) la pose dédaigneuse, l'esthétique aiguë.

En outre, Garréta insère le rire dans les rencontres amoureuses de ses personnages, en rapprochant elle-même ce rire d'une sorte de métamorphose due à la passion :

Une excitation juvénile me prenait, comme l'envie de jouer, de combattre pour rire, de perdre haleine pour quelque essentielle futilité. [...] Je chouchoutai des mots sans suite à l'oreille d'A*** qui n'en pouvait plus de rire. Mon corps était immense, il aurait pu étreindre l'Amérique tout entière. Le sang dans mes artères, l'air dans mes poumons, les idées dans ma tête avaient la même légèreté. [...] J'en concluais que faire l'amour sans rire relevait du même ordre d'aberration que se faire offrir un livre écrit dans une langue que l'on ne connaît pas. (S 125-127)

- 8 Le rire grotesque et les métamorphoses contribuent à générer dans les deux textes une atmosphère inquiétante et sinistre. Il y a aussi plusieurs références aux lieux infernaux : au tout début du *Corps lesbien*, on se trouve déjà dans une "géhenne dorée adorée noire" (CL 7), on parcourt de longues "galeries des sous-sols minés des cryptes des caves des catacombes" (CL 12), on se perd dans un "labyrinthe" (CL 83) et tout se fait noir : "J/e suis enveloppée de toute part par la masse liquide noire [...]. J/e te cherche dans le noir de la mer et dans le noir de la nuit que j/e ne différencie pas" (CL 140). Pareillement, *Sphinx* s'ouvre sur un panorama infernal :

A l'époque, si je me souviens bien, je décrivais le monde comme un théâtre où auraient dansé, au bal macabre des pulsions, des théories des cadavres. Contemtion et vocifération ne m'empêchaient pourtant pas de traquer la décomposition de valse en valse amoureuse. Nuits alanguies à dériver au gré de scansion syncopées, pulsations brèves ; la voie de l'enfer s'étoilait de sourdes lanternes ; un fond d'abîme se rapprochait indéfiniment ; aux parois lisses du tourbillon dans lequel je me mouvais, je discernais les images déformées de corps extatiques, dans le râle lent et rauque des tortures de la chair à vif. (S 9-10)

- 9 Dans les deux romans, on remarque aussi des choix lexicaux qui relèvent d'un vocabulaire anatomique et médical. Ces choix impliquent l'inscription d'une épaisseur physique des personnages dans les textes : tout se passe comme si ces personnages gagnaient petit à petit une corporéité toujours plus concrète et tangible. Dans *Le corps lesbien* cela est encore plus évident grâce à l'insertion, parmi les poèmes, d'une série de listes d'organes internes et de parties anatomiques qui, tout en disséquant et parcellisant le corps de la lesbienne, lui confèrent aussi une nouvelle unité. Dans ce corps, sécrétions, appareil génital et fonctions vitales sont tous au même niveau d'importance : le regard posé sur le corps féminin ne se focalise plus, comme le voudraient le sens commun et la pornographie, sur les zones normalement érotisées et qui donc définissent la *Femme*. Paul B. Preciado écrit à ce propos que "*Le corps lesbien* est une réappropriation et un détournement des discours de la médecine anatomique et de la pornographie qui ont construit le corps *straight* et le corps déviant modernes"²². Il faut ajouter pourtant qu'il s'agit aussi d'un détournement du discours romantique et sentimental qui est souvent considéré comme purement féminin, surtout en littérature. De même, dans *Sphinx*, le corps d'A*** est décrit avec passion amoureuse dans ses parties les plus diverses, sans que le regard n'insiste sur les zones normalement érotiques : ainsi, A*** doit porter son soin "aux attaches des membres, au déliement des articulations" (S 25).
- 10 En dépassant le récit d'amour traditionnel, les deux auteures élaborent ainsi des êtres de mots qui sont pourtant incarnés : la violence physique et l'érotisation de tout leur corps, même des parties les plus répugnantes, la mort toujours suivie d'une renaissance et la coexistence du macabre et de la joie du rire dans les textes entraînent la mise en question de plusieurs préjugés sociaux qui passent par le langage. Il s'agit de reconnaître, avec les mots de Marie-Hélène Bourcier, que "Les savoirs sont incarnés et incarnants: ils partent des corps et de l'expérience, et ils font des choses aux corps"²³.

Vulnérabilité et puissance

- 11 Ces êtres de mots incarnés sont aussi des "identités de papier"²⁴ : la décomposition de leurs corps correspond à une sorte de fragilité de leurs identités. Dans *Le corps lesbien*, la voix qui narre appartient à un *j/e* divisé par une barre qui s'adresse à un *tu*, mais rien ne nous assure qu'il s'agisse toujours des mêmes *j/e* et *tu* : les rôles sont interchangeables, tout comme chaque poème pourrait être écrit par un sujet différent. Plusieurs interprétations de cette barre sont possibles. Ce qui est le plus évident c'est que le sujet ainsi représenté typographiquement perd son unité, son caractère exhaustif et achevé. Pourtant, la barre est le signe d'une puissance plutôt que d'une impuissance. Elle symbolise une énergie créatrice et révolutionnaire, définie par Wittig comme la possibilité de s'excéder :

The bar in my *j/e* is a sign of excess. A sign that helps to imagine an excess of 'I', an 'I' exalted in its lesbian passion, an 'I' so powerful that it can attack the order of heterosexuality in texts and lesbianize the heroes of love, lesbianize the symbols, lesbianize the gods and the goddesses, lesbianize Christ, lesbianize the men and the women.²⁵

Wittig crée donc des personnages qui, en montrant la vulnérabilité de leur corps, sont aussi capables de transformer le langage et la réalité qui l'entoure, grâce à la force de leur relation. Le lien entre le corps et la vulnérabilité de l'identité a été

souvent étudié, notamment par Judith Butler qui, dans *Vie précaire*, écrit :

Qui dit corps implique moralité, vulnérabilité et puissance d'agir : la peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence. Le corps a une dimension publique, mon corps est et n'est pas le mien. Offert aux autres depuis la naissance, portant leur empreinte, formé au creuset de la vie sociale, le corps ne devient que plus tard et avec une certaine incertitude, ce dont je revendique l'appartenance.²⁶

- 12 Le corps est toujours exposé, à la merci du regard et de la violence des autres. Ce n'est donc pas un hasard si dans *Le corps lesbien* comme dans *Sphinx*, l'acte de regarder l'autre devient un élément récurrent. Il s'agit d'un geste violent, comme si on pouvait prendre possession du corps d'autrui et le déchirer, rien que par le regard. Dans le texte wittiguien, on retrouve plusieurs verbes indiquant l'action de voir, toujours associés à une décomposition physique de l'aimée : "J/e regarde j/e regarde j/e regarde, j/e ne peux pas m'empêcher de crier, ta figure est devenue inerte, tes joues sont pâles à l'extrême, une sueur vient sur la peau de ton ventre de tes épaules de tes reins" (CL 68). Garréta insiste à son tour sur le désir, éprouvé par le personnage principal, de regarder les corps. Lors d'une balade nocturne, *je* avoue : "Cette tournée des cabarets n'était que prétexte à satisfaire l'une de mes passions majeures, la contemplation des corps" (S 16). C'est toujours le regard qui caractérise la relation entre *je* et A***. Ce couple étonne tous ceux qui le voient à cause des différences existant entre les deux : "On me fit remarquer [...] la dissemblance du couple que nous formions, on me plaisanta sur le contraste de couleur de nos deux peaux, on souligna la différence de nos manières" (S 75). Leurs corps et leur relation sont regardés et jugés sans cesse. La violence, dans le roman de Garréta, s'inscrit donc aussi dans ce regard posé sur les personnages principaux par la société, la ville et les gens qui les entourent. Les descriptions des rues et des lieux publics sont souvent marquées par une sorte d'agressivité. Ainsi à l'heure où *je* se promène sur les boulevards parisiens, "où la télévision arrête ses programmes, où les derniers spectateurs sortent des cinémas qui éteignent leurs enseignes, une autre vision s'offrait, variation chaque nuit sur un même scénario misérable et violent" (S 70). Pareillement, lors d'une visite à New York, le quartier de Harlem est caractérisé par des traits macabres et, encore une fois, infernaux :

Harlem me fit l'impression sourde et poignante d'une fin de monde. La vision que j'en eus me hanta longtemps. Il me semblait que là-bas, dans l'abandon, j'avais abandonné quelque chose de moi, arraché sans que je m'en rendisse compte sur le moment et qui demeurerait au loin, sans que je puisse laisser se refermer la plaie ouverte par la section d'une partie de ma propre chair. [...] Harlem vient se loger en moi, corps hanté par l'âme d'une ville fantomatique. C'est un corps mort que je porte, logé au tréfonds de mon propre corps qui en est à l'agonie. (S 134-135)

Les êtres de mots incarnés qui peuplent les textes de Wittig et de Garréta, montrent leur vulnérabilité face à la relation avec l'autre, dans l'amour comme dans la société. Pourtant, même si l'on constate que le corps peut capituler à tout moment et que le regard même peut agir violemment sur la vie des gens, ces personnages semblent toujours capables de se redonner la vie après la mort. Ils ont une puissance créatrice et transformatrice qu'ils utilisent dans la fiction pour redonner la vie. Dans *Le corps lesbien*, en réécrivant le mythe osirien, *j/e* reconstitue matériellement le corps de son aimée :

J/e cherche en toute hâte tes morceaux dans la boue, m/es ongles râclent les menues pierres et les cailloux, 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. (CL 86-87)

Similairement, le *je* de Sphinx, à la mort de son amour raconte : “Je récupérais les miettes de sa présence, fragments conquis, arrachés au féroce éparpillement de sa vie. De ce débris, je recréais une tout autre vie” (S 156).

Le déchaînement littéraire

- 13 Toutes deux universitaires féministes expatriées aux États-Unis, Wittig et Garréta appartiennent pourtant à deux milieux intellectuels différents. Wittig, tout en prenant ses distances par rapport au Nouveau Roman, est l'une des auteures des éditions de Minit et s'inscrit dans le courant des activistes du féminisme matérialiste, qui sont à la fois théoriciennes et écrivaines. Garréta revendique son féminisme, mais elle n'est pas militante et ses textes, influencés par l'OuLiPo, sont destinés à un public plus large. Cependant, une dernière caractéristique partagée par les deux œuvres relève de la poétique des auteures. Au cours de la conférence déjà mentionnée, Garréta explicite la nécessité d'utiliser le régime d'imagination propre du langage littéraire, afin d'agir politiquement. Elle affirme : “La séparation entre littérature et politique est donc d'emblée artificielle. [...] La philosophie politique ne se dégage pas, en ses moments fondateurs, d'un régime d'imagination du possible, d'un régime de la littérarité, ou régime des images”²⁷. Si dans la fiction les personnages ont la capacité de se redonner la vie, d'exister au-delà des schémas socialement acceptés et de se dépasser dans la relation avec l'autre, dans la réalité l'œuvre d'art a le pouvoir d'élaborer des systèmes nouveaux, de mettre en question la légitimité des contraintes et des préjugés qui constituent notre vision du monde. Wittig et Garréta, bien qu'à des époques différentes et au moyen de procédés littéraires différents, ont su saisir la capacité potentielle du récit littéraire non seulement à reproduire les lois et les contraintes du monde réel, mais aussi à devenir lui-même un lieu subversif et dissident, où l'on peut élaborer de véritables pratiques de résistance à ces mêmes lois et règles. La littérature peut donc dénaturer le genre, démasquer son côté fictionnel et offrir les moyens pour imaginer un autre monde qui puisse dépasser le système binaire des genres. Wittig et Garréta déclenchent leurs textes, comme des machines de guerre prêtes à révolutionner la réalité, en provoquant un véritable déchaînement littéraire.

Eva Feole
Università degli studi di Verona
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

NOTES

- ¹ Azar Nafisi, “Imagination as Subversion. Narrative as a Tool of Civic Awareness”, dans Mahnaz Afkhami and Erika Friedl (éds), *Muslim Women and the Politics of Participation: Implementing the Beijing Platform*, New York, Syracuse University Press, 1997, p. 70-71.
- ² Le texte de la conférence a été publié sous le titre “La pensée *straight*”, dans *Questions féministes*, n° 7, février 1980.
- ³ Voir Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949, p. 285-286.
- ⁴ “On ne naît pas femme” est le titre d'un article paru dans *Questions Féministes*, n° 8, mai 1980.

-
- 5 Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964.
- 6 Monique Wittig, *Les guérillères*, Paris, Minuit, 1969 ; dorénavant *LG*.
- 7 Monique Wittig, *Le corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973 ; dorénavant *CL*.
- 8 Anne F. Garréta, "Wittig, la langue-le-politique", dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (éds), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, p. 25.
- 9 Gaëtan Brulotte, "Garréta et Sarde", *Liberté*, vol. 33, n° 6 (198), 1991, p. 100.
- 10 Anne F. Garréta, *Ciels liquides*, Paris, Grasset, 1990.
- 11 Anne F. Garréta, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986 ; dorénavant *S*.
- 12 Voir le site en ligne de l'Oulipo : <http://oulipo.net/fr/contraintes/contrainte-de-turing> [consulté le 24 octobre 2015].
- 13 Eva Domeneghini, *Entretien avec Anne F. Garréta*. Le texte de l'interview est disponible en ligne : <http://cosmogonie.free.fr/interview.html> [consulté le 2 novembre 2015].
- 14 Monique Wittig, "Quelques remarques sur *Les guérillères*", dans *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 133.
- 15 Monique Wittig, *L'Opoponax*, *op. cit.*, p. 19.
- 16 Gill Rye, "Uncertain readings and meaningful dialogues: language and sexual identity in Anne Garréta's *Sphinx* and Tahar Ben Jelloun's *L'enfant de sable* and *La nuit sacrée*", *Neophilologus*, n° 84 (4), October 2000, p. 533.
- 17 Isabelle Boof-Vermeesse, "Masquereading : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire", dans Guyonne Leduc, *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, Paris, Éditions Harmattan, 2014, p. 191.
- 18 Mathieu Lindon, *L'assassin théoricien*. Le texte de l'interview est disponible en ligne : <http://cosmogonie.free.fr/libe.html> [consulté le 9 novembre 2015].
- 19 Sur la relation entre corps et écriture, voir aussi Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.
- 20 Monique Wittig, "Some Remarks on *The Lesbian Body*", dans Namaskar Shaktini (éd.), *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary Essays*, Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 45.
- 21 Voir Erika Ostrovsky, *A Constant Journey : the Fiction of Monique Wittig*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1991, p. 54.
- 22 Paul B. Preciado, "Gare à la gouine garou! Ou comment se faire corps *queer* à partir de la pensée *straight*?", dans Marie-Hélène Bourcier et Suzette Robichon (éds), *Parce que les lesbiennes ne sont pas des femmes. Autour de l'œuvre politique, théorique et littéraire de Monique Wittig*, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, 2002, p. 212.
- 23 Marie-Hélène Bourcier, "Mini-épistémologie des études littéraires, des études genres et autres -studies dans une perspective interculturelle", dans *Comment faire des études-genres avec de la littérature*, *op. cit.*, p. 27.
- 24 Voir Didier Éribon, *Théories de la littérature, système du genre et verdicts sexuels*, Paris, P.U.F., 2015.
- 25 Monique Wittig, "Some Remarks on *The Lesbian Body*", *op. cit.*, p. 47.
- 26 Judith Butler, *Vie précaire*, traduit de l'anglais par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 54.
- 27 Anne F. Garréta, "Wittig, la langue-le-politique", dans *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 25-26.