Thomas Franck

Déterritorialisation du corps genré dans l'œuvre de Monique Wittig

Virgile, non : un cas d'hétérotopie discursive

Transformer l'imaginaire en agissant sur les catégories instituées du monde et de la perception, formuler une nouvelle définition de l'être charnel hors des logiques unidimensionnelles et identitaires, délimiter un nouvel espace intersubjectif. Voici ce que Monique Wittig, autrice et militante à l'origine du MLF en France, entend porter et interroger dans une œuvre fondamentalement hybride et polymorphe. Architecte d'une extraction des catégories sexuées, qu'elles portent le nom de « sexe » ou de « genre », ses discours romanesques parus chez Minuit se situent à la croisée de l'essai poétique, de l'expérimentation linguistique et de l'acte performatif. Faire exister une langue autre, hors du pouvoir, du moins hors et contre la domination, faire advenir une poétique dépassant la dualité opposant la norme à sa marge, c'est penser les possibilités d'une universalisation du discours critique, contre l'idéologie de l'universalisme dualiste dissimulant la domination masculine. En effet, le caractère révolutionnaire de l'écriture particulière que Wittig produit et transforme constamment au gré des conjonctures historiques (cette polymorphie constitutive) est sous-tendu par une double conception matérielle et guerrière de l'acte d'écriture conçu comme « chantier littéraire », comme « usine de guerre », pour reprendre les métaphores de Wittig elle-même reprises par Kate Robin :

> Langage, pensée et politique étant inextricables, le « chantier littéraire », où les mots se conjuguent de façon implosive, est une « usine de guerre » contre les vieilles formes rebattues. Tel est le projet révolutionnaire de Wittig. Le « chantier littéraire » est le lieu privilégié pour établir, en dialogue constant avec un réel projet de changement, des modèles de pensée et de vie qui transcendent la division sexuée du monde.[1]

Nul besoin, selon l'autrice, d'une explicitation de la conscience politique de l'écrivain dans son œuvre, qui porte dans ses formes mêmes les visions imaginaires libérées des valeurs figées. Le projet littéraire est donc littéralement une utopie permanente, un non-lieu porté à son expression contradictoire. C'est en ce sens que le corps wittigien, intimement corrélé à son inscription

[1] Kate Robin, « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig », in *Journal des anthropologues* [En ligne], n°124-125, 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 25 décembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/jda/5279 ; DOI : https://doi.org/10.4000/jda.5279

mondaine dans une chair qui l'incorpore, est constamment pris dans une logique de déterritorialisation et de négation (des institutions, des perceptions et des normalisations). *Virgile, non* est une œuvre parue en 1985, soit au moment où l'autrice prépare la soutenance de son mémoire à l'EHESS sous la direction de Gérard Genette. Vingt-et-un ans après *L'Opoponax* (1964), son premier roman consacré à l'enfance et agencé autour d'une narration en « on », portant les marques du « langage objectif pur » (ce sont les mots de Margueritte Duras), *Virgile, non*, écrit à la première personne, n'a rien de commun avec les œuvres antérieures, toujours radicalement conjoncturelles. Dans la foulée de Mai-68, Wittig publie *Les Guérillères* (1969), dans une narration à la troisième personne du féminin pluriel, mettant en scène ces femmes menaçantes, attaquant le discours dans son institution même, métamorphosant les formes de la masculinité dominante. C'est d'ailleurs en ce sens que je comprends le titre *Virgile, non*, comme la négation (*non*) de la virilité (*Virgile, Vergilius, Vir*), instituée comme autorité politique et héritage culturel. En 1973, elle fait paraître *Le Corps lesbien*, réflexion capitale sur le lesbianisme et sur son inexistence discursive, dans une réelle déconstruction du pronom comme lieu de l'interrogation et de l'affirmation subjectives. J'aimerais comprendre ici la dimension sociodiscursive de *Virgile, non* en resituant l'œuvre dans son contexte énonciatif et historique (l'autrice étant installée aux États-Unis depuis 1976) tout en dégageant ce qui préfigure ou au contraire déplace, dans l'agencement formel du roman, les positions de *La Pensée straight* (1992-2001) et du *Chantier littéraire* (1986-2010) sur le corps déterritorialisé. La déterritorialisation du corps genré selon Wittig porte en elle un projet politique en ce qu'elle considère le corps comme le lieu même d'une réflexion sur l'espace public et politique et sur les processus de subjectivation corporels-linguistiques. Dans l'héritage de ce que Foucault nomme *hétérotopie* à partir de 1967, à savoir l'espace autre et utopique, l'agencement romanesque de *Virgile, non* opère une double révolution à l'endroit du corps et de l'espace imaginaires, dans un non-lieu et un hors-lieu permanents, dans un « désert » qui laisse place à la reconstruction hétérotopique.

Je citerai en guise d'introduction un extrait du *Corps utopique* de Foucault, qui entre en résonnance avec toutes les analyses développées à propos de l'œuvre de Wittig dans ma communication et qui prolonge la métaphore merleau-pontienne de la sentinelle ouverte sur le monde comme extériorité : « Mon corps, en fait, il est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un

proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels et utopiques »[2]. À l'instar de Foucault, dont la pensée de l'hétérotopie constitue la lame de fond de mes analyses philosophico-rhétoriques, Wittig établit une corrélation entre le corps comme espace utopique, les hétérotopies, ces lieux fondamentalement autres qui mettent à l'épreuve les lieux institués et normés, le langage portant ces lieux qui déconstruisent la syntaxe et les espaces imaginaires du jeu enfantin. Je préciserai enfin, avant de commencer, que cette communication s'inscrit dans la continuité d'un article qui vient de paraître dans *AOC*, sous le titre « Brosser l'histoire à rebrousse-poil – sur la *cancel culture* ».

Situer le corps d'une narratrice dans une hétérotopie

Le corps est à la fois le premier espace de l'utopie créatrice et celui de la contrainte normée. En tant qu'ouverture sur le monde, il est la spatialité à partir de laquelle tout peut advenir, la coercition idéologique comme la libération philosophique. Le corps de la narratrice de *Virgile, non*, entraîné par son guide Manastabal dans des lieux constamment mouvants, à l'intersection du rêve éveillé, du voyage initiatique et de l'imagination radicale, est un corps toujours en mouvement et en mutation. À l'image de ce lieu sans lieu, situé entre l'enfer, le paradis, les limbes et une réalité fantasmée, celle des rues de San Francisco, le corps est un corps sans identité propre, pris dans un processus de transformation permanent et de fusion créatrice avec le monde environnant.

L'écriture wittigienne, fondamentalement empreinte de la rhétorique des romans de Claude Simon, prix Nobel la même année que la parution de *Virgile, non*, expose une fusion organique et sensible des corps avec la végétation que celui-ci intègre et incorpore. J'ai principalement porté mon regard sur les premières œuvres néo-romanesques de Simon, celles de la fin des années 1950, à savoir *L'Herbe*, *Le Vent* et *La Route des Flandres* ; il serait intéressant de mettre en relation les expérimentations des *Géorgiques*, paru en 1981, dont l'intertexte est évident avec *Virgile, non*. La filiation du Nouveau Roman et de la négativité inhérente à l'esprit Minuit est centrale dans l'œuvre de Wittig, qui a fréquenté assidument les différents acteurs du Nouveau

[2] Michel Foucault, *Le Corps utopique*, Paris, Lignes, 2009, p. 17-18.

Roman. Je renvoie à ce propos à la publication, en 2019, des propos tenus lors de la table ronde au colloque « Three Decades of the French New Novel » tenu à New York en 1982, qui réunit Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Robert Pinget et Monique Wittig. Celle-ci y soutient d'ailleurs une position particulièrement représentative de la dimension adogmatique et désessentialisation de son écriture anti-dualiste : « Maintenant, dès qu'une femme parle, on lui colle l'écriture féminine et pour moi, le concept d'écriture féminine est un paradoxe qu'il est absolument impossible de soutenir »[3].

Le quatorzième chapitre du roman de Wittig, moment d'une transition vers le paradis, commence en ces termes : « Je regarde autour de moi les couleurs brillantes comme après la pluie et l'air qui resplendit. Je défaille sous l'attaque conjuguée de différentes sortes de parfums végétaux. Une vague de félicité roule à la hauteur de mon plexus. Je sens mes membres s'étirer. Une cohorte d'anges dorés et noirs enjambent les ruisseaux pleins d'arums et atterrissent pieds joints. Manastabal, mon guide, est couchée sous un arbre à marguerite sans rien dire. Il me semble distinguer, quand le vent doux cesse de vibrer dans mes oreilles, le chant des voix conjuguées de l'assemblée céleste »[4]. Le corps est situé dans une spatialité qui agit, comme conjoncture historique, sur les sensations et les perceptions d'une subjectivité organique. Celle-ci prend conscience de l'action de cette extériorité sur son intimité, au travers notamment du verbe d'affectivité *Je défaille*, qui illustre parfaitement l'immixtion des senteurs organiques. Le subjectivème contenu dans l'utilisation du substantif *félicité* traduit dans le même temps l'acceptation de cette immixtion, contrairement à la résistance incessante du corps wittigien contre les attaques d'une hétéronomie coercitive. On relèvera le motif de l'arbre à marguerite, récurrent dans le roman, perçu comme un refuge, à l'instar des arbres simoniens.

Cette résistance est très nettement contenue dans la description ironique, dans le dix-septième chapitre, d'une parade aux accents d'industrie culturelle stéréotypée où le corps féminin, sexualisé, est rigoureusement enfermé dans ses gestes et ses postures : « Si elles font tomber quelque chose, elles se baissent de côté, cuisses serrées, bras collés au corps, formant une sorte d'accordéon, en pure perte d'ailleurs car à un moment donné elles finissent par montrer leurs culottes. Ensuite vient la foule très nombreuse et bigarrée de celles qui portent des robes de soirée, c'est-à-dire des robes longues dont le haut est ouvert jusqu'à la taille quelquefois par-devant, quelquefois par-derrière, quelquefois les deux en même temps, de sorte que, à cause de

[3] Monique Wittig, *Entretiens*, in Tom Bishop et alii., *Table ronde. Le Nouveau Roman : passé, présent, futur*, in *Cahiers Claude Simon*, n°14.
[4] Monique Wittig, *Virgile, non*, Paris, Minuit, 1985, p. 47.

l'empiècement rond de ces ouvertures, les seins du torse d'une part et les omoplates du dos d'autre part semblent être disposés dans des corbeilles de fruit. Si celles-ci sont les plus nombreuses, c'est que la robe de soirée est l'uniforme qui sert aussi bien à représenter une marque de bière, de voiture ou de réfrigérateur que l'appartenance à un ennemi particulier de la haute. Toutes les figures que j'ai vues défiler jusque-là marchent les pieds surélevés et seuls leurs orteils sont posés sur le sol. La procession est très lente, la chair esclave avançant cahin-caha, le dos et les fesses allant vers le haut, dans le sens d'une pente imaginaire à cause de la surélévation des pieds, et les seins, les épaules et les cuisses allant vers le bas. Je crie à Manastabal, mon guide : (Ce n'est pas demain la veille qu'on aura l'armée de Spartacus.) »[5]. L'ironie est parfaitement identifiable, appuyée d'ailleurs par le discours direct en fin d'extrait, et la dénonciation d'une gestuelle hétéronome fonctionne grâce à des signifiants de connotation interprétés comme péjoratifs et cyniques : *cuisses serrées, bras collés, sorte d'accordéon, disposés dans des corbeilles à fruit, uniforme*. La stéréotypie des corps et leur figement saccadé, réifié, sont exprimés par la comparaison mécaniste avec l'accordéon et par l'effacement total de tout point de vue énonciatif propre aux sujets décrits, réduits à des parties organiques isolées. La description des talons sous forme de sous-entendu, d'implicite culturel, finit de constituer une figure caricaturée de femme-apparat : *marchant les pieds surélevés, leurs orteils sont posés sur le sol, pente imaginaire, surélévation des pieds*. Cette caricature est explicitement nommée en fin d'extrait par l'idée métonymique de *la chair esclave* puis par la litote *Ce n'est pas demain la veille qu'on aura l'armée de Spartacus*.

Le jeu entre résistance et acceptation des perceptions instituées du monde sensible fonctionne comme la conscience de la nécessité d'une intervention du sujet énonciatif (la narratrice), faite tantôt de créations originales et libres, tantôt de rejets critiques, conscients et lucides d'une objectivité déconstruite, presque détruite par ce voyage initiatique entre enfer, limbes et paradis. Cette tripartition exprime d'ailleurs très bien le processus d'une dialectique à l'œuvre entre la destruction d'un monde normé et la reconstruction utopique d'une nouvelle institution sociale et perceptive dépassant cette normalisation. Il n'est pas question, dans le romanesque wittigien, d'apposer un nouveau regard normé et clairement défini dans sa positivité, au contraire, mais de penser le projet de libération politique à partir d'une négation de la matérialité déterminée à un moment précis de l'histoire sociale. Le discours littéraire réside précisément selon Wittig

[5] *Ibid.*, p. 55.

dans sa dimension de « chantier », pour reprendre sa métaphore, c'est-à-dire d'indécision constitutive et d'ouverture vers une topique discursive et sociologique.

Formes d'une dialectique négative

L'utopie produite dans *Virgile, non* n'est nullement irénique, elle n'est ni un lieu bucolique, ni une terre inhabitable, mais plutôt le réceptacle d'une réflexion-intervention, d'une part, sur la matérialité dans laquelle l'œuvre est produite, traversée de misogynie, de stéréotypie et d'homophobie (plutôt de lesbophobie), et, d'autre part, sur ce vers quoi cette même matérialité peut advenir. « Pauvre[s] victime[s] qui hurle[nt] »[6], « restes humains »[7], « âmes damnées »[8], « misérables créatures »[9] cohabitent, du moins alternent, avec les « beaux anges »[10], les « assemblées célestes » et les « anges dorés »[11]. Cette dualité est renforcée par l'opposition et le retournement énonciatif entre les « monstres » (perception des lesbiennes poilues au travers du regard des âmes damnées, qui transforment alors le paradis lesbien en enfer) et la « foire aux empoignes » où les femmes sont négociées (lieu perçu comme le moindre mal par ces mêmes âmes damnées touchées, violentées et troquées par leurs maîtres)[12].

Mais, malgré cette réelle aliénation énonciative, la narratrice insiste sur la manière dont la pensée critique advient à partir d'un dépassement dialectique de la condition subalterne, celle qui contraint l'existence d'un corps dans son déploiement : « Il est vrai que je suis convaincue et cela par expérience que les plus grandes intelligences humaines se trouvent chez les âmes damnées. La raison en est qu'une fois qu'elles ont l'intelligence de ce qui se passe elles sont mises au défi de l'exercer par toutes les lois qui régissent leur monde et du coup la développent dans beaucoup plus de directions que ce qui est requis dans le camp dominant. De plus, il leur faut faire avec une pensée double et cette duplicité les mène quelquefois comme tu as vu à développer deux têtes. Et c'est un fait, je ne le nie pas, c'est presque de la passion que j'éprouve

[6] *Ibid.*, p. 27.
[7] *Ibid.*, p.32.
[8] *Ibid.*, p.35.
[9] *Ibid.*, p.67.
[10] *Ibid.*, p.65.
[11] *Ibid.*, p. 47.
[12] Un extrait d'observation du corps de la narratrice par l'une de ces âmes damnées est révélateur en ce qu'il montre le regard de celle-ci, traversé par les lieux communs à propos de l'altérité étrangère et monstrueuse du corps lesbien : « Il semble que ses yeux n'y suffisent pas car elle met ses deux mains avec précaution d'abord sur mes épaules, mes bras et ma poitrine. Puis, comme elle fait mine de continuer son inspection, je l'arrête par ces mots : (on n'est pas à l'empoigne ici ! C'est assez donc d'une exhibition. Alors, dis-moi, c'est oui ou c'est non ?) Elle ne se laisse pas rebuter et me demande : (au moins fais-moi voir même de loin ton clitoris. Car c'est, dit-on, ce qui est le plus caractéristique des lesbiennes). » (*ibid.*, p. 106).

pour l'intelligence aux prises avec elle-même et qui ne lâche pas »[13]. La double tête exemplifie cette « intelligence aux prises avec elle-même », cette dialectique incorporée qui advient de la matérialité instituée et la dépasse, la projette vers un ailleurs. L'intelligence critique faite corps est produite à partir d'une transformation d'un regard situé, celui de la narratrice qui ouvre le champ du discours à sa plus extrême limite, aux marges de l'enfer, au bord du gouffre.

Mais ce que l'œuvre romanesque de Wittig se plait le plus à percer à jour est le fonctionnement doxique d'un discours dominant, parole sans voix que répète dans un consensus permanent une collectivité exempte d'entendement : « Mais le pire est encore le marmottement incessant qui vient aux lèvres sans discontinuer à partir du moment où le train entre en gare. Son caractère affreux tient au fait qu'il se produit sur autant de lèvres à la fois, car, si les mots diffèrent, le sens et la forme du marmottement sont les mêmes »[14]. Ce marmottement collectif qui « vient aux lèvres » et qui rappelle les voix sans corps ni substance traversant les romans de Beckett, expressions du caractère innommable de vies décharnées et mutilées, accentue la dimension hétéronome du discours dominant. Cette hétéronomie influe autant, de manière contradictoire, sur les paroles des personnages et narratrices que sur leur propre corps, perçu dans une étrangeté à soi, au prisme d'une réflexivité étrange où leurs membres deviennent une altérité à part entière. Dans *L'Opoponax*, Wittig reproduit déjà un discours ambivalent, à la fois expression d'une spontanéité de la parole enfantine, libérée des contraintes de l'autorité professorale (reprise anaphorique, ponctuation, marquages énonciatifs, connecteurs logiques), et trace ironique des pratiques normatives stéréotypées propres à l'enseignement traditionnel : « Mademoiselle dit, Catherine Legrand, le cahier n'est pas à jour. Il faut rattraper les pages d'écriture du lundi du mardi du mercredi du vendredi du samedi, les autres sont à un autre lundi. Entre celui de Catherine Legrand et le leur il y a trois lundis. Des pages d'm, d'l, de b avec des voyelles. Des pages de maison, de caillou, d'image, de fontaine, des pages d'avenue, de lion mange l'agneau, de Léon apprend sa leçon, de Jeanne se lave les mains. Le crayon est trop pointu il troue le papier. Le crayon est trop épais il fait des grosses lettres. La gomme ne gomme pas. Elle étale ce qui est déjà là et qu'on est désireux d'enlever. Mademoiselle dit, les mauvais ouvriers ont toujours de mauvais outils. Mademoiselle marque la date à l'encre en haut des pages qu'il faudra remplir »[15]. Ce discours est subtilement traversé de plusieurs voix (sans réel marquage, grâce notamment à la pratique du discours direct libre, également présent dans *Virgile, non*), voix qui s'entremêlent dans cette apparence d'objectivité pointée par Duras. La

[13] *Ibid.*, p. 87.
[14] *Ibid.*, p.33.
[15] Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964, coll. « Double », p. 27.

juxtaposition de lieux communs et de mises à distance ironiques correspond au dévoilement de l'idée de domination dans la langue, telle que la pointe Kate Robin dans son article « Au-delà du sexe : le projet utopique de Monique Wittig ».

Dans *Virgile, non*, une logique de causalité est à l'œuvre entre les corps réifiés, rendus immobiles par la dégradation de leur condition aliénée aux enfers, et le discours qui contraint la moindre parole : « Ce que Manastabal, mon guide, me donne à voir, ce sont les âmes damnées qui se tiennent un peu en retrait, avec l'air d'avoir oublié ce qu'elles font là, arrêtées sur place dans leur mouvement mécanique, marmottant et dodelinant de la tête, et à un moment donné le marmottement est si fort qu'il recouvre le dialogue. […] Et après que j'ai écouté toutes les assistantes, l'une après l'autre, je reste avec dans l'oreille un discours identique »[16]. Cette soumission à une identité répétitive, immuable, se vit au plus profond du corps de la narratrice, qui souffre et subit une affection physiologique, un trouble viscéral et existentiel. Le caractère hétéronome et l'attitude passive du sujet par rapport au discours dominant est exprimé par Wittig grâce à la passivité de l'oreille comme synecdoque – c'était le même procédé dans l'extrait précédent à propos des lèvres acceptant ce discours. Corrélativement, l'automatisme de pensée des serviteurs infernaux constitue, dans les termes utilisés par Wittig, une dégradation de conscience, une veille de la raison critique, un « état somnambulique » fait d'émotion acceptée et de servilité criminelle : « Ce que j'arrive à tirer de sens de leur ressassement est littéralement horripilant. Les cheveux se dressent sur ma tête et les poils sur mon corps. Je m'émerveille de voir des automates à ce point réussis et de les entendre mâchonner incessamment des listes d'obligation toutes plus serviles les unes que les autres. Servir, servir, servir, c'est ce qui les occupe et leur état somnambulique est à peine interrompu par mes hurlements. Ma poitrine pète de douleur […] Se peut-il que vous soyez tellement enfoncées dans de la chair esclave qu'aucun bruit du dehors ne puisse plus vous parvenir ? »[17]. Wittig grave donc négativement, dans une critique des formes de la subalternité radicalisée, un monde infernal, traversé de reniement, de passivité et de servilité. Cette matérialité se voit foncièrement dialectisée, selon un va-et-vient permanent entre des lieux et des non-lieux qui se mettent mutuellement à l'épreuve pour se dépasser. La violence à l'œuvre dans le monde infernal n'est pas évitée mais elle est au contraire montrée, exacerbée, pour être mieux dépassée.

Je postulerai que l'œuvre littéraire de Wittig, contrairement à ce qu'avancent une critique traditionnelle à son égard, n'appose aucune forme instituée ni aucune injonction morale claire

---

[16] Wittig, *Virgile, non, op. cit.*, p. 35-36.
[17] *Ibid.*, p. 36-37.

en réaction à la prédominance masculine dans le langage ordinaire. Au contraire d'une fermeture – non binarité, écriture dite « inclusive »[18], constitution d'une nouvelle norme grammaticale ou syntaxique, essentialisation genrée –, son geste d'écriture est une ouverture radicale vers un devenir incertain et mouvant. Les jeux sur les pronoms et sur les catégories identitaires sont des essais permanents, des tentatives d'ouvrir la parole vers une altérité sans y introduire une nouvelle assertivité dogmatique, sans que les guérillères soient « prisonnières de leur propre idéologie »[19]. Certes *Virgile, non* véhicule bien l'idée d'une extraction de la normativité hétérosexuelle comme catégorie politique au service de la domination masculine, mais l'œuvre propose avant tout les possibilités d'une subjectivation et d'un mode d'expressivité lesbiens qui se pensent comme des négations critiques de l'état institué du monde social et des assignations corporelles, sexuelles et gestuelles. Ces négations déterminées ne sont donc en aucun cas des réponses préconçues à propos des luttes de genre, de sexe ou d'une quelconque identité imposée[20], mais au contraire les points de départ de toute lutte contre la domination, conçue comme lutte de classe et lutte pour la reconnaissance. Cette domination porte des visages divers et contraint dans son fondement les corps des sujets, selon des modalités toujours variables. C'est d'ailleurs pour cette raison que la mise à mal de cette domination mouvante mobilise des formes elles aussi toujours mouvantes – preuve en est l'extrême hétérogénéité formelle de l'œuvre de Wittig. La radicalité de l'esthétique de *Virgile, non*, dans un contexte de croissance du discours masculiniste dans les années 1980, porte en elle les marques de la conjoncture dans laquelle elle s'insère comme négation – c'est le *backlash* pointé par Francis Dupuis-Déri ou le retour du postulat de l'uniformité de la nature humaine (entrepreneuriale et dominatrice) selon Pierre Dardot et Christian Laval. C'est donc contre une coercition des corps toujours à l'œuvre que la lutte contre la domination s'opère, raison pour laquelle elle est une négation déterminée, c'est-à-dire une négation induite par la conjoncture

---

[18] Un commentaire de Kate Robin est à ce propos particulièrement éclairant : « Si on abolit la dualité masculin-féminin pour ne conserver qu'une seule forme humaine, laquelle serait-ce ? Wittig choisit la forme "masculine". Historiquement, et étymologiquement, c'était un neutre véritable, usurpé par la suite par les hommes. C'est pourquoi Wittig choisit de ressaisir cette humanité inclusive, bien que ses écrits littéraires prennent plutôt la forme féminine comme universelle. Son choix politique du "neutre" reflète aussi sa volonté d'abolir l'essentialisme - c'est-à-dire, le féminin stéréotypé, "la-femme", l'éternel féminin... Cependant, le féminin est presqu'exclusivement employé par Wittig dans l'ensemble de ses romans, et dans *Les Guérillère*s (1969) il figure clairement comme forme qui regroupe aussi les hommes » (Robin, art. cit.).

[19]

[20] Voir à ce propos Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 48. Le geste de Wittig ne nie pas les particularités biologiques (par ailleurs bien plus complexes que la dualité des sexes) mais réfute l'idée selon laquelle ce postulat biologiste serait au fondement de la distinction socialisée entre sexes. Au contraire, les catégories sexuées sont le fruit d'une socialisation et d'une distinction qui dépasse fondamentalement toute question d'ordre biologique. Distinguer les catégories instituées par les cadres sociaux des classifications biologiques est la condition nécessaire pour la compréhension des mécanismes de domination et d'assignation.

contre laquelle elle s'inscrit, non une réponse présupposée. Dans sa forme-même, elle est un projet politique toujours changeant, une dialectique négative déterminée par un état institué de la domination des corps subalternes.

Une radicalité déterminée et incorporée : relances

La dialectique négative qui vient d'être mise en exergue, structurante dans la pensée de Wittig, donne à comprendre la radicalité critique de l'autrice. La prédominance d'un discours misogyne fondé sur une violence systémique entraîne *de facto* la contre-violence lesbienne qui doit d'abord prendre acte de ce qu'elle nie : « "Elle a bien besoin qu'on lui fourre une bonne queue et qu'est-ce qu'on va lui mettre !" »[21] est la violence discursive à l'origine de la contre-violence radicalisée « J'accompagne mes remarques de longs coups de fouet, saisissant ça et là une queue que je tire enroulée et par laquelle je jette à terre son propriétaire hurlant »[22]. Le cortège des femmes vaincues qui se dirigent vers l'enfer, résignées dans leur lutte contre un ennemi commun, est décrit par la narratrice comme le fruit d'une « défaite permanente »[23]. Et Manastabal de rétorquer : « Où est donc ta philosophie ? Ne sais-tu pas que les vaincus, dans leur impuissance à venir à bout de leur véritable ennemi, dans leur rage renouvelée et leur désir de détruire coûte que coûte – car une fois arrachée l'arme qui tue, il faut bien la renvoyer – se détruisent mutuellement s'il n'y a pas moyen de faire autrement, parce que leur colère, à ce coup, leur fait prendre pour ennemi tout ce qui approche »[24]. Face à cette neutralisation de la colère, la radicalité contre-discursive et contre-topique de la narratrice entend identifier l'origine précise de l'exercice de la violence, selon un antagonisme assumé, non contre les hommes en tant que personnes mais contre les catégories instituées dans la domination politique et les statuts construits par leurs maîtres. La violence dominatrice telle que décrite dans l'enfer wittigien (et sur laquelle la narratrice veut agir, en la retournant) est agencée autour d'un enfermement des corps dans des espaces clos, comme en témoigne le chapitre vingt-deux intitulé « Les murs » qui montre la disparition collective des corps au profit des marques physiques de leur enfermement : « Les portes sont fermées. Les fenêtres sont tendues de rideaux serrés qui ne laissent pas passer la lumière électrique. Quand on marche devant les maisons la nuit, on ne voit même pas leurs ombres se déplacer à l'intérieur des chambres. Parfois s'il arrive

[21] Wittig, *Virgile, non, op. cit.*, p. 69.
[22] *Ibid.*, p. 115.
[23] *Ibid.*, p. 73.
[24] *Ibid.*

que des fenêtres éclairées montrent une silhouette avec un visage qu'on ne voit pas comme il est à contre-jour, même s'il s'appuie du front contre la vitre, tout à coup elle disparaît, écartée brutalement de la fenêtre par un geste et une personne qu'on ne parvient pas à identifier »[25]. Exemple parfait de contre-utopie, de lieu clos et sans possibilité d'expression libéré, cette chambre est le lieu de la dépersonnalisation du corps, de son enfermement, voire de sa destruction[26].

Le pouvoir de l'écriture littéraire, lieu de toutes les possibilités formelles, est fondamental pour l'expression de la radicalité créatrice, hors de la puissante autorité du langage normé, dépersonnalisé, appréhendé dans l'apparence d'une neutralité (c'est ce que personnifie cette « personne qu'on ne parvient pas à identifier »). Corps sans identité prédéfinie, le corps littéraire est traversé par l'indétermination et la déterritorialisation. Utopie contre ghetto, à l'instar du va-et-vient permanent de *Virgile, non*, cette écriture littéraire se pense sur les ruines de l'univers du maître et de l'esclave, chacun assigné à sa territorialité. Elle est, selon les termes de Kate Robin, une « allégorie »[27] du monde social et de l'inconscient collectif rendant possible l'éveil d'une conscience historique par l'image dialectique qu'elle reconstitue. L'œuvre de Wittig, agencée autour d'un hors lieu permanent, est donc vectrice d'un mouvement propre au corps utopique et hétérotopique, celui qui, dans la continuité de Foucault, se pense comme une ouverture de soi à ce qui est autre et comme une transformation des autres comme collectivité à reconstruire. Voici donc le projet de ce que j'ai appelé *hétérotopie discursive* chez Monique Wittig.

---

[25] *Ibid.*, p. 75.
[26] Dans *La Pensée Straight*, Wittig aborde la question des violences conjugales et le contrat qui asservit par le mariage la femme à l'homme. Cet asservissement est clairement exprimé dans cette section de *Virgile, non*.
[27] Robin, art. cit.