



HAL
open science

La femme, le neutre, l'écriture (à partir de Marie Étienne)

Marie Joqueviel-Bourjea

► **To cite this version:**

Marie Joqueviel-Bourjea. La femme, le neutre, l'écriture (à partir de Marie Étienne). Résonances, Revue bilingue français-anglais et pluridisciplinaire sur les femmes., 2022, Poésie au féminin / Poétique(s) des corps, 18, p. 147-180. hal-03680371

HAL Id: hal-03680371

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03680371>

Submitted on 12 Feb 2024

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.

**La femme, le neutre, l'écriture
(à partir de Marie Étienne)**

**Marie Joqueviel-Bourjea
(Université Paul-Valéry Montpellier 3)**

Résumé :

L'œuvre de Marie Étienne nous invite à accueillir un paradoxe : écrite par une femme qui revendique expressément sa place de femme, sa poésie œuvre néanmoins à transgresser les frontières sexuelles et génériques, rêvant la possibilité d'une écriture androgyne qui, échappant à la « dualité schématique des sexes », s'appliquerait au « bariolage d'une forme hybride », *entre* poésie et prose. La question est donc de savoir comment l'œuvre concilie la double postulation : *l'être-femme* et le *devenir-neutre* de l'écriture. En effet, ainsi que le précise la postface à *Dormans* (2006), si le narrateur y apparaît « tantôt du féminin tantôt du masculin », ce n'est pas « par incohérence, mais afin de sortir, en l'absence du neutre, de la dualité schématique des sexes. » L'hybridation des formes est, quant à elle, quête d'une « écriture différente » qui cherche à être « prose d'apparence et poésie dans le souci d'une forme secrète » ; « prose différente », elle « aurait la longueur d'un roman et serait travaillée comme un vers » (revue *Formes Poétiques Contemporaines*, 2006). Quel *sujet* lyrique est-il par conséquent susceptible de *supporter* le devenir-neutre de l'écriture ?

Abstract :

The work of Marie Etienne invites us to welcome a paradox: written by a woman who expressly claims her position as a woman, her poetry works nevertheless to transgress sexual and gender boundaries, dreaming of the possibility of an androgynous writing, which, escaping the « schematic duality of sexes », would apply to « the bariolage of a hybrid form, » *between* poetry and prose. The question is therefore to know how the work reconciles this dual postulation : the *being-woman* and the *becoming-neutral* of writing. Indeed, as the postface to *Dormans* (2006) specifies, if the narrator there appears « sometimes to be female sometimes to be male », it is not « by incoherence, but in order to go beyond, in the absence of the neutral, the schematic duality of the sexes. » The hybridization of forms is, as far as it is concerned, the expression of a quest for a « different writing » which seeks to be « prose in appearance and poetry as for the concern with a secret form » ; a « different kind of prose », it « would be as long as a novel and would be wrought like a verse of poetry » (review *Formes Poétiques Contemporaines*, 2006). What kind of lyrical *subject* is then likely to *support* the becoming-neutral of writing ?

Le colloque organisé à l'Université Blaise-Pascal en 2007, « Voi(es)x de l'Autre : poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles », fut l'occasion de lire l'œuvre de Marie Étienne sous l'angle de ce que j'appelais dans ma réflexion la « porosité » de ses écritures : œuvre transgressive en bien des façons, je notais qu' « à l'agressivité potentielle de tout manichéisme (générique, formel...), elle substitu[ait] les vertus de la transgression, favoris[ait] le passage d'un bord à un autre » (Joqueviel-Bourjea, « Entre le nombre » 470). Ma conclusion s'arrêtait sur l'idée qu'il ne s'agissait jamais, pour l'auteur, d'opposer la femme à son Autre masculin, le mot de la fin revenant à Hélène Cixous :

L' « autre » ici, le « différent¹ », est ce qu'il reste, pour l'écrivain femme qu'elle [MÉ] est, à inventer. Inventer un « neutre » qui ne le soit pas, puisque femme il y a... Envisager la différence non comme une opposition mais comme l'épiphanie possible [...] d'une forme métisse en laquelle finisse par se dissoudre toute revendication d'appartenance générique : « la grâce des genres, au lieu de la loi des genres » (Cixous, *Entre l'écriture* 146).
(Joqueviel-Bourjea, « Entre le nombre » 488-489)

Je souhaite, dans l'optique de notre « Traversée des genres » issue de cette première rencontre, poursuivre la lecture alors engagée : elle m'invite à présent à penser l'écriture « des femmes » en termes plus généraux (sans toutefois me hasarder à théoriser ce qui ne saurait l'être), l'œuvre de Marie Étienne servant de point de départ à une réflexion plus vaste, qui trouvera des points d'appui auprès de Virginia Woolf et, plus près de nous, d'Hélène Cixous (l'une comme l'autre constituant, du reste, des références chères à l'auteur).

J'ai conscience, néanmoins, de ne pas soumettre de propositions nouvelles, qui modifieraient radicalement le regard que nous portons sur l'écriture des femmes ; mais il m'est apparu nécessaire d'en reprendre et clarifier certains aspects, en les confrontant aux écritures poétiques contemporaines. Le colloque de 2007 et les trois séminaires qui en sont issus ; le travail considérable entrepris par Florence Trocmé sur le site de *Poezibao* ; la publication de certains ouvrages critiques² ; le choix – embarrassant, d'une certaine façon – de la thématique 2010 du Printemps des Poètes, « Couleurs femmes » : tous ces « signes », et bien d'autres encore, provenant du milieu universitaire ou institutionnel mais également d'initiatives personnelles, témoignent de l'extraordinaire présence des femmes, jusqu'alors inédite en France, sur la scène poétique.

À l'enquête initiée par Florence Trocmé en 2006, publiée sur son site *Poezibao* : « Pourquoi si peu de femmes poètes de grande stature ? », Virginie Lalucq répondait en conclusion de son propos (polémique donc stimulant) :

Mais l'histoire des femmes en littérature et particulièrement en poésie est neuve car il s'agit aussi d'une question générationnelle : ce que vous mesurez aujourd'hui correspond à une réception d'hier. Pour les générations actuelles, il n'est pas dit que cela se passera de la même façon ne serait-

¹ Je fais référence dans ce passage aux expressions de l'auteur : « autre voie », « autre prose », « écriture différente », « prose différente ».

² Ainsi le livre d'entretiens de l'universitaire canadien John C. STOUT : *L'Énigme-poésie, entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam/New York : Rodopi, 2010.

ce parce que les femmes sont numériquement plus présentes et actives, dirigent des collections, des revues, des institutions et que cela influe/influera à la fois sur le paysage poétique et sur la réception des œuvres.

Il me semble que la présence des femmes dans le paysage poétique actuel (tant du point de vue de la création que de l'édition et, plus largement, de la médiation) est déjà extrêmement palpable, pour avoir le sentiment que leur visibilité s'est considérablement accrue ces dix dernières années. Liliane Giraudon et Henri Deluy constataient en 1994, en introduction à l'anthologie *Poésies en France depuis 1960 : 29 Femmes* : « quelque chose bouge dans le paysage... » (15) Le paysage poétique, presque vingt ans après ce constat novateur, a, de fait, bougé. Si les femmes demeuraient encore, mais « pour l'instant », remarquaient judicieusement les anthologistes, « une minorité » (13), elles sont désormais nombreuses à être sorties de ce « ghetto » (*id.*) que le travail anthologique des deux poètes visait précisément à déconstruire.

Si les femmes se sont imposées dans les formes narratives dans la deuxième moitié du XX^e siècle – dans le sillage, notamment, de Marguerite Duras –, il aura fallu attendre plus longtemps pour que se fassent entendre et reconnaître leurs voix dans le domaine, à la fois plus confidentiel et plus fermé (assurément plus machiste en France), de la poésie. Patricia Godi-Tkatchouk souligne à juste titre, dans son introduction aux *Actes* du colloque de 2007, qu'il existe « traditionnellement une contradiction fondamentale dans nos sociétés entre le fait d'être femme et d'être poète » (29). Ce n'est pas un hasard si les études féministes se sont relativement peu intéressées à la poésie des femmes, comparativement aux œuvres des romancières : encore eût-il fallu que se détachent des noms de femmes poètes...

Mais il ne s'agit pas seulement de visibilité accrue pour les poètes femmes d'aujourd'hui : certes, les œuvres – très différentes les unes des autres – des « aînées » (Andrée Chédid, Marie-Claire Bancquart, Anne-Marie Albiach, Vénus Khoury-Ghata, Marie Étienne, Esther Tellermann, Claude Ber...) accèdent aujourd'hui à une reconnaissance méritée ; mais des écritures singulières, exigeantes, apparaissent en grand nombre (Sophie Loizeau, Valérie Rouzeau, Judith Chavanne, Isabelle Garron, Sandra Moussempès...) – leur exigence étant d'autant plus forte qu'il s'agit de poésie, c'est-à-dire de l'espace même où « ça travaille (dans) la langue ». Il apparaît dès lors que l'espace littéraire où les femmes accèdent après avoir traversé tous les autres (roman, récit, autobiographie, autofiction...) est celui-là même qui correspond le plus justement à ce que *peut* et ce que *veut* leur écriture : le « style » ou l'« écriture » de la femme, disait en 1977 Luce Irigaray au chapitre « Pouvoir du discours, subordination du féminin » de *Ce sexe qui n'en est pas un*, « met [...] feu aux mots fétiches, aux termes propres, aux formes bien construites. [...]. [II] résiste à, et fait exploser, toute forme, figure, idée, concept, solidement établis. » (74) Or l'espace de la poésie est certainement le plus apte à accueillir ce travail explosif de/dans/sur la langue. Et l'on peut gager que cette « traversée » de ce

qui n'était pas (encore) poésie n'aura fait qu'accroître un désir que les résistances culturelles ont renforcé. La femme est désormais « poète, elle aussi³ ! »

Ma réflexion se reprend donc nécessairement à celles qui l'ont précédée et qui, engageant une réflexion sur les « genres », se saisissaient simultanément de leur « traversée » au moment même où naissait, dans les parages de 1968, la génération de celles dont je viens de citer les noms (Loizeau, Rouzeau, Chavanne, Garron, Moussempès...) : comment dire mieux qu'Hélène Cixous qui, en 1975, livrait dans *Le Rire de la méduse* des analyses définitives, écrivant il y a quelque quarante ans que les poètes seuls faisaient occasionnellement passer de « la femme⁴ » ; les « poètes seulement », ajoutait-elle, « pas les romanciers solidaires de la représentation » ? Mais encore : « Les poètes parce que la poésie n'est que de prendre force dans l'inconscient et que l'inconscient, l'autre contrée sans limites, est le lieu où survivent les refoulés : les femmes ou, comme dirait Hoffmann, les fées. » (Cixous, *Le Rire* 45-46) Aujourd'hui, ce sont donc les femmes elles-mêmes qui partent à la rencontre des fées...

Je suis pour ma part très sensible à l'écriture *poétique* d'Hélène Cixous : je me suis toujours étonnée du fait que, s'en tenant aux mentions génériques de ses livres (roman, fiction, essai, théâtre), la critique ne la considère pas *d'abord* comme un(e) poète. Car le travail sur la langue, lorsqu'il est « *en vérité* » (Cixous, *Peintures* 30), ne peut qu'être (*la*) *poésie*, quelles qu'en soient les formes. À cette « *écriture neuve, insurgée* » (Cixous, *Le Rire* 46), qu'appelait de ses vœux – la pratiquant (pour) elle-même – Hélène Cixous « dans le moment venu de [l]a libération » de la femme, les femmes en ce début de XXI^e siècle disent, enfin, « oui » : « Le féminin (les poètes le soupçonnèrent) affirme : “[...] *and yes I said yes I will Yes*” Et oui, dit Molly en emportant *Ulysse* au-delà de tout livre vers la nouvelle écriture, j'ai dit oui, je veux Oui. » (Cixous, *Le Rire* 53) Ce « Oui » est celui-là même de la poésie, que les femmes aujourd'hui, dans l'espace francophone, sont désormais nombreuses à articuler. Ainsi l'adhésion discrète que module Judith Chavanne dès son premier recueil, *Entre le silence et l'arbre* (1997) : « J'aime une fleur à l'insu » (41) ; « Entre les roses et le silence / [...] je viens, je suis celle qui regarde » (84) ; « j'ai aimé cependant revoir la racine coupée du cèdre » (95) ...

*

Je ne livrerai pas les conclusions d'une recherche aboutie ; je tracerai les chemins empruntés par un questionnement vif, « en marche », que l'espace d'un séminaire me semble tout particulièrement apte à accueillir. Je situerai ma réflexion dans le droit fil de la troisième « génération » de la critique féministe que pressent Patricia Godi en ce début de XXI^e siècle, celle qui « se distingue de la gynocritique en proposant notamment le dépassement de la dichotomie des genres masculin/féminin, des notions de 'féminin', de

³ Cf. Arthur Rimbaud : « Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme, – jusqu'ici abominable, – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi ! La femme trouvera de l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? – Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses ; nous les prendrons, nous les comprendrons. » Lettre à Paul Demeny, en date du 15 mai 1871.

⁴ Virginie Lalucq met du reste en question ces propos dans l'article sus-cité.

‘féminité’ [...] » (Godi, 23) (dépassement qu’Hélène Cixous, je le remarque, prône dès les années 1970). Cette troisième phase, que préoccupent certainement moins – pour avoir été posées en amont par la phase andro-centrique puis la gynocritique – des questions d’ordre sociologique ou politique, sera peut-être, essentiellement, *poétique*.

Car seule la poésie offre un espace susceptible de résoudre des tensions qu’elle maintient néanmoins : à l’utopie dialectique, elle préfère le creusement des tensions dans la langue – c’est-à-dire sa traversée en poèmes.

La femme

Ma réflexion prend sa source dans un constat paradoxal : l’écriture de Marie Étienne est celle d’une femme défendant et revendiquant expressément – dans l’œuvre⁵ comme ses entours critiques⁶ – sa place de femme, son « être-féminin » ; elle travaille cependant à transgresser les frontières, sexuelles, génériques, voire géographiques – « si ce n’est même [à] les supprimer » (Étienne, *Dormans* 213⁷), note-t-elle à la suite d’Ingeborg Bachmann –, rêvant ainsi la possibilité d’une « écriture supérieure, androgyne » (Pinson, 35).

De fait, un double chantier s’ouvre à cette parole intimement subversive :

1°/ échapper à ce que l’auteur appelle la « dualité schématique des sexes » (Étienne, *Dormans* 214) ;

2°/ s’appliquer au « bariolage d’une forme hybride » (Pinson, 35⁸), *entre* poésie et prose.

J’é mets l’hypothèse, en effet, qu’existe un lien étroit entre le désir d’échapper à l’assignation sexuelle et celui d’échapper à l’assignation textuelle – en l’occurrence, assignation à résidence générique. Or la poésie (davantage que le roman : Cixous le disait justement (trop) « solidaire de la représentation ») est l’espace où s’éprouve et se ré-invente par excellence ce double désir. Marie Étienne lie d’ailleurs les deux aspects de cette lutte contre l’enfermement (sexuel, textuel) dans l’entretien qui ouvre le numéro que la revue *NU(e)* lui a consacré en 2011 :

Et pour en revenir à la littérature (car c’est dans ce domaine que j’ai, moi, écrivain, à me montrer le plus pleinement femme, oui, c’est en essayant de me hausser à la hauteur de l’excellence que je démontrerai le pouvoir d’excellence des femmes) [...], chaque livre de moi est un combat contre l’enfermement. Et d’abord dans celui d’une forme.
(Étienne, « Le juste trait » 21-22)

⁵ Par exemple : La « Scène de la vie en prose » intitulée « Le Visage partagé » (2009), dans *Le Livre des recels* (311-313).

⁶ On lira, entre autres exemples, le texte de Marie Étienne qui tient lieu de « Postface » aux *Actes* publiés par Patricia Godi (523-526) ; « Voyez-moi comme un gaz sans frontières », sa contribution au n°8 « Poète, nom de femme... » de la revue *Formes Poétiques Contemporaines*, en 2011 (17) ; sa contribution aux *Actes* du colloque de l’Université de Bari (Italie), titrée « Sommes-nous moins bonnes ? », in : *Où va la poésie française au début du troisième millénaire ?* (79).

⁷ Cf. « Écrire, selon Bachmann, consisterait alors à briser ou franchir ces frontières, si ce n’est même les supprimer. »

⁸ L’expression est issue de ce passage : « Nietzsche a parlé d’une guerre intestine de la poésie et de la prose. Mais, si, amoureuse et féconde, elle nourrit de son ardeur, depuis Dante au moins, le rêve d’une écriture supérieure, androgyne, quel peut être, dans le bariolage d’une forme hybride, l’apport propre du vers (pris dans un sens très large) ? »

Tout écrivain se collette au fascisme de la langue naguère relevé par Barthes dans sa *Leçon* ; mais c'est à son machisme (ainsi la fameuse règle française concernant l'accord : « le masculin l'emporte sur le féminin⁹ ») que se heurte toute femme qui écrit. Virginia Woolf, commentant dans son article de 1929 « Hommes et femmes » (repris en 1983 dans *Les Fruits étranges et brillants de l'art*), la parole de la Bethsabée de Thomas Hardy¹⁰ (« J'ai des sentiments de femme mais pour les exprimer, je n'ai que le langage des hommes »), en appelle à la nécessaire expérimentation de formes nouvelles : « Voilà l'énergie libérée. Mais quelles formes doit-elle prendre ? Expérimenter les formes, rejeter toutes celles jugées impropres, en créer de plus satisfaisantes, voilà la tâche à accomplir avant d'entrevoir la liberté ou la réussite. » (Woolf, *Les Fruits* 36-37)

Une femme qui écrit n'a cependant pas pour tâche d'opposer un vocabulaire, une syntaxe, des formes ou des sujets que l'on supposerait « féminins » à une tradition littéraire dont les hommes sont les garants (ce qui reviendrait à reproduire en l'inversant le schéma, et encore faudrait-il s'entendre sur les prérogatives respectives du féminin et du masculin). Revenant dans *Explorer l'incertain* (2010) sur l'un de ses poèmes extraits du recueil de 1995 *Énigmatiques*, Marie-Claire Bancquart s'emporte avec raison contre le prétendu « monde féminin » qu'une critique bêtement (et inconsciemment) sexiste décele dès lors que le vocabulaire évoque, même de biais, cuisine ou tricotage :

Tomate très mûre, ouate, pelote
Blotties sur la paume.
La femme les caresse chaque soir.

Elle sait la douceur de planter un doigt dans leur cœur,
Le prix du silence, et quelque chose encore :
Un invisible / Soyeux, patient.

Qu'on ne me parle pas une fois de plus de « monde féminin » dans ce poème ! J'écris « la femme », parce que j'en suis une. Quant aux objets nommés, tous à cause de leur souplesse, je les emploie à contresens de leur usage courant et utilitaire (cuisine, fard, tricot), puisque les caresser ne sert à rien, et que planter un doigt dedans les abîme. Sauf pour qui aime pénétrer une matière moelleuse avec sensualité. [...] Ainsi la tomate et ses doux compagnons mènent-ils à un invisible lui-même intouchable, « soyeux ». Mais énigmatique. (45)

⁹ Je rappelle qu'à l'initiative de *L'égalité, c'est pas sorcier !*, *La Ligue de l'enseignement*, *Le Monde selon les Femmes* et *Femmes Solidaires*, circulait au début 2012 une pétition intitulée « Que les hommes et les femmes soient belles ! », visant à ce que « dans la langue, comme dans la vie, le masculin ne l'emporte plus sur le féminin ». Ainsi se présentait l'argumentation : « La règle de grammaire apprise dès l'enfance sur les bancs de l'école façonne un monde de représentations dans lequel le masculin est considéré comme supérieur au féminin. En 1676, le père Bouhours, l'un des grammairiens qui a œuvré à ce que cette règle devienne exclusive de toute autre, la justifiait ainsi : 'Lorsque les deux genres se rencontrent, il faut que le plus noble l'emporte.' » La pétition engageait « chacun-e à révolutionner les écrits, les correcteurs d'orthographe et nos habitudes en appliquant la règle de proximité ! » La demande s'adressait également à l'Académie française, afin qu'elle considère désormais comme « correcte cette règle qui dé-hiérarchise le masculin et le féminin et permet à la langue une plus grande liberté créatrice. »

¹⁰ Personnage de *Loin de la foule bruyante* [*Far from the maddingcrowd*].

Si entreprise « de femme » il y a, elle est à entendre autrement que comme l'expression d'une minorité résolue à prendre le pouvoir (les femmes exclues de la littérature contre les hommes qui en déterminent les canons). Le « féminin » ici n'exclut en rien le « masculin » ; le choix des adjectifs se défie du reste du couple homme/femme¹¹, substituant à l'antagonisme des sexes la porosité de qualités potentiellement migrantes : Cixous invoque Genêt à la suite de Colette et Duras, en tant que sous son nom s'écrit « de la féminité » (*Le Rire*, note 1 43) ; Kleist ou Shakespeare encore, ces « fous de la vie » (*Le Rire*, « Sorties » 138) ; Marie Étienne en appelle à ceux qu'elle nomme « les écrivains fragiles » (« Voyez-moi... » 28), ici Nerval ou Artaud, là Maïakovski. Cixous remarque justement qu'il y a toujours eu des « exceptions », « êtres incertains, poétiques » : admettre « la composante de l'autre sexe les rend à la fois beaucoup plus riches, plusieurs, forts, et dans la mesure de cette mobilité, très fragiles » (*Le Rire* « Sorties » 111).

Le « féminin » ainsi entendu œuvre à assouplir les frontières, à rendre poreux les genres (sexuels, littéraires). Il se donne pour tâche de penser l'écriture non comme conquête mais comme *traversée*.

Si l'on peut jouer de la métamorphose du « il » (masculin, impersonnel) en « elle » afin de récupérer « ce qui a sombré dans le grand tout masculin » (Loizeau, 77), ainsi que le fait Sophie Loizeau dans son recueil de 2009 *La Femme lit*, il s'agit d'aller au-delà du simple renversement (humoristique, provocateur, potentiellement agressif). Car « démasculiniser » la langue (l'expression est de Marie Étienne dans un article inédit consacré à l'ouvrage de Sophie Loizeau¹²) ne revient pas tant à la « féminiser » qu'à profiter du trouble (jusqu'à la folie) que génère tout travail d'appropriation véritable : écrire « elle neige », « elle pleut » *en poésie*, pour que quelque chose du monde s'offre sans rupture, autrement, différemment – et non « elle neige » *contre* l'impersonnel « il neige » que nous n'entendons plus. « Elle neige » pour que nous ré-entendions la langue – et le monde avec elle. C'est pari réussi pour Sophie Loizeau, qui s'en explique « en poèmes » (je cite deux textes successifs particulièrement éclairants) :

si les deux groupes nominaux sont de genres différents, l'adjectif attribut se met au féminin pluriel, même chose concernant l'accord du participe passé employé comme adjectif
les pronoms possessifs démonstratifs COD COI s'adaptent

¹¹ Hélène Cixous écrit dans « Sorties » : « J'ai soin ici d'employer les *qualificatifs* de la différence sexuelle, afin d'éviter la confusion homme/masculin, femme/féminin : car il y a des hommes qui ne refoulent pas leur féminité, des femmes qui inscrivent plus ou moins fortement leur masculinité. La différence ne se distribue pas, bien sûr, à partir des 'sexes' déterminés socialement. » (*Le Rire* 104).

¹² J'en cite un extrait : « [E]lle entreprend de repenser, au moins par petits bouts, la langue, de la démasculiniser, remplaçant par exemple, dans l'expression 'on la lui arrache', le 'lui' par un 'la' : 'on lala arrache'. Provocation, évidemment, humour aussi, pas toujours des plus clairs, lors d'une première lecture, mais la démarche se comprend : le fait de nommer permet à Sophie Loizeau de ne pas être privée du monde, de ne pas en être évincée. Elle tâche de récupérer, avec ses forces et ses moyens, 'ce qui a sombré dans le grand tout masculin' ; même si 'la langue telle que conçue par les hommes se défend avec subtilité'. Ainsi s'amuse-t-elle à remplacer le "il" impersonnel par un imperturbable "elle" : "Elle neige / elle y a / elle faut que j'aïlle". Le résultat est cocasse et troublant. »

certaines noms puissants *être / sexe / corps / désir* s'ils sont d'une femme ont leur adjectif au féminin. le reste de la construction suit le cas échéant

en découlent *soi* et *on féminines* au sens large
qui ne représentent plus seulement la locutrice elle-même, mais la locutrice et le groupe auquel elle appartient et au-delà
une sororalité apparaît tout à coup dans la langue

substitution du sujet grammatical d'usage ; à ce poste cependant
elle non moins arbitraire
elle neige / elle y a / elle faut que j'aïlle troublante inhabituelle
(Loizeau 75)

l'usage a érodé *il* (neutralisation), *elle* résolument sexuelle on dirait

nous / vous / ils le masculin pluriel a submergé.
elles s'aiment encore pourtant. comment signifier que *elles* comprend
il alors qu'on subodore la présence de *elle* dans *ils*
rien ne prouve qu'elle s'agisse d'une femme et d'un homme – le contexte bien sûr.
et la coutume

lala prenant avec violence. Telle chose à cette femme
au fait, l' exquis d'ambivalence

elle y a nécessité à ce que j'existe visiblement à l'intérieur du texte,
à m'emparer à mon tour de ma langue
(Loizeau 76)

« [T]oute son corps lui est donnée », « mon désir sexuelle », « un lieu soudain rétablit en moi le corps merveilleuse » (Loizeau 30 ; 48 ; 55) : alors même que les expressions, hors contexte, pourraient apparaître dérisoires dans leur tentative de « récupérer » (Loizeau 77) la langue, insérées dans le flux des poèmes (heureusement dépris de toute systématisation), elles participent, il est vrai, à inventer une « sororalité » (avec le « corps merveilleux » rimbaldien pour frère, car c'est bien lui qui prédit à la femme qu'elle sera poète, elle aussi...). Sororalité qui en passe, ainsi que l'avait bien compris Cixous, par la récupération, pour la femme, de son corps : « en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué [...]. À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. / Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. » (*Le Rire* 45)

Il n'est en ce sens pas anodin que la féminisation des qualificatifs s'attache aux noms du corps et du désir, ceux de Diane au bain dont les images parcourent l'ensemble du recueil et qui, déjouant le narcissisme de la « spéculation/spécularisation phallogocentrique » (Cixous, *Le Rire* « Sorties » 129) d'une Jeune Parque marquée par Teste, transforme le « Je me voyais me voir » en « je me contemple jouir » (Loizeau 26¹³)...

¹³ Voici le poème dans son entier (impossible toutefois de respecter la mise en page) :

*

Marie-Claire Bancquart, dans sa préface à l'anthologie *Couleurs femmes, poèmes de 57 femmes*, publiée dans le cadre du Printemps des Poètes 2010, justifie le titre de l'ouvrage en même temps qu'elle fait part de ses doutes quant au bien-fondé d'une écriture « féminine » – « dénomination que beaucoup de femmes-poètes récusent » remarque à son tour l'éditeur du volume « Poésie/Gallimard » *Quelqu'un plus tard se souviendra de nous* (7), anthologie de quinze femmes-poètes parue à l'occasion de la même manifestation :

[...] parler de « la poésie féminine », c'est aussitôt établir une différence, voire une opposition, par rapport à la poésie des hommes. En sous-entendant d'ailleurs bien souvent que celle des hommes est la vraie, la seule [...].

Alors pourquoi pas une anthologie mixte ? Ce n'est certes pas pour se proclamer en différence et opposition avec les hommes en général, et leur poésie en particulier. [...] Le propos de cette anthologie est simplement de diriger un projecteur sur l'existence, sur la variété de la poésie francophone écrite par des femmes.

(Bancquart, *Couleurs femmes* 7-8)

Cette réflexion s'engageait justement sous les riches auspices de la production poétique féminine contemporaine ; serait-ce à dire que « la liberté ou la réussite » des femmes poètes est désormais acquise, et que celles-ci peuvent, presque un siècle après la mise en garde de Virginia Woolf, considérer que la tâche – quoique infinie – est accomplie ? : « 'Couleurs femmes' ? Non, il ne s'agit pas d'oriflammes très haut brandis ! Mais de la palette si diverse d'expressions, de rythmes, de vocabulaires qu'utilisent de nos jours les poètes femmes francophones. » (Bancquart, *Couleurs femmes* 7) Virginia Woolf constatait en 1920 dans « Les femmes et la fiction » que « l'inspiration poétique » restait encore à conquérir pour les romancières. « En tendant à une certaine impersonnalité », projetait-elle, « l'existence des femmes favorisera l'inspiration poétique. Leurs œuvres romanesques pèchent par prosaïsme. » Elle poursuivait, affirmant neuf ans avant la publication d'*Une chambre à soi*, l'absolue nécessité de l'indépendance matérielle des femmes : « L'approche poétique n'est certes pas dégagée des contingences matérielles. Faute de temps libre et faute d'indépendance matérielle, le poète ne pourrait se livrer à l'observation désintéressée et impartiale. » (*Les Fruits* 18) Si « l'inspiration poétique » dont fait état Virginia Woolf est relative aux œuvres romanesques, nul doute qu'elle concerne également les femmes poètes – et c'est précisément cette « impersonnalité » qu'elles ont aujourd'hui atteinte. « [I]l me semblait que j'attendais depuis des siècles des femmes en nombre égal. Je croyais à la prédiction de Rimbaud, naturellement », confie Hélène Cixous dans l'avant-propos qu'elle consacre en 2010 à la réédition du *Rire de la méduse* ; pour ajouter : « Mais quand donc arrivera le futur ? » (*Le Rire* « Un effet d'épine rose » 26)

« la rose *pleine* de diane épanouie au départ de l'ovaire // je me contemple jouir / mon corps bande un muscle tel que l'abdominal dans la / situation où l'homme travaille avec fruit // et il ne peut pas rompre, détacher sa figure la posture a beaucoup de puissance / j'ai entendu ses grognements / un ton bas lointain de la gorge comment ce rauque l'a-t-il obtenu ».

Je crois que le futur est en train d'arriver – et c'est tout mon propos.

*

Dans sa postface aux *Fruits brillants et étranges de l'art* de Virginia Woolf, l'universitaire anglaise Michèle Barrett relevait en 1983 l'apparente « contradiction » existant entre l'androgynie de l'artiste revendiquée par la romancière et ses positions politiques, féministes :

Comme on le sait, pour Virginia Woolf, l'artiste est androgyne et son œuvre ne devrait pas trahir ses positions, féministes ou non. Bien que dans certains de ses textes [...] elle manifeste amertume et colère devant l'oppression des femmes, elle juge nécessaire de garder sa sérénité et son sens de l'humour, en art du moins.

(Barrett 226)

C'est ainsi qu'en « défendant l'androgynie de l'artiste, transcendant tous problèmes politiques et sociaux, Virginia Woolf refuse les implications matérialistes qu'elle avance dans *Une chambre à soi*. » (228) La sociologue et critique littéraire soulève ainsi il y a quelque trente ans la question que je pose aujourd'hui, en des termes voisins, quant à l'œuvre de Marie Étienne (question qui concerne, par delà telle œuvre singulière, les poètes femmes en général – généralité ici francophone). Mais c'est en termes de « conciliation », et non de « contradiction » (223¹⁴) que j'envisage le débat : *l'être-féminin* et le *devenir-neutre* (je reviendrai sur l'expression). Se côtoient en effet deux sphères distinctes, quoique complémentaires : la sphère littéraire, artistique (poïétique) ; la sphère sociale, politique (pragmatique). Si la seconde nourrit la première, elle ne doit en aucun cas en orienter ou en brimer les développements. C'est la lancinante question de l'engagement en art : l'art est engagé en tant qu'art, mais s'il se met au service d'une cause extérieure à lui, alors le risque est grand de s'oublier... Virginia Woolf évoque, dans « Les Femmes et la fiction », l'« intégrité » d'une œuvre qui doit impérativement se garder de revendications sexistes : « Leur vision [celle de certaines romancières], s'avérant excessivement masculine ou excessivement féminine, perd de sa parfaite intégrité aussi, la première qualité d'une œuvre artistique. » (*Les Fruits* 14) Douze ans plus tard, en 1932, elle revient dans l'article « Romancières » sur l'« impérieux instinct » d'écrire qui s'éprouve en deçà de toute différenciation sexuelle ; le désir de faire « œuvre masculine » ou « féminine » est, par essence, déplacé – insensé :

Mais il est remarquable qu'en écrivant, elles [les romancières des XVIII^e et XIX^e siècles] n'avaient pas plus conscience de leur sexe que de la couleur de leurs yeux – preuve qu'elles écrivaient poussées par un profond et impérieux instinct. Il ne manque pas de femmes désireuses de faire œuvre masculine. Et si elles ont cédé la place à des femmes désireuses de faire œuvre féminine, il n'y a pas lieu de s'en féliciter. Car tout désir orgueilleux ou honteux de souligner que l'auteur est homme ou femme est, plus qu'irritant, superflu.

(Woolf, *Les Fruits* 41)

¹⁴ Michèle Barrett parle même de « totale contradiction ».

Le désir d'œuvre n'est ni féminin ni masculin ; tout au plus pourrait-il se reconnaître dans le « fémininmasculin » (Cixous, *Neutre* 78) qu'écrit d'un seul tenant la Phénixie d'Hélène Cixous dans *Neutre*, ouvrage de 1972 – « il ou elle » que retrouve, quelque quarante ans plus tard, sa lecture de *Eau Vive (Agua Viva)* de Clarice Lispector, « Faire voir le jamais vu » :

« L'auteur » ici est nulle part et partout, l'auteur est chaque partie, chaque tout, l'auteur ne construit pas, il ou elle reçoit et se mêle. Que l'auteur soit homme ou femme, on n'en sait rien ici et c'est égal, l'auteur est dedans, l'auteur fait partie du cours du texte.

(Cixous, *Peintures* 72)

Le neutre

Comment concilier la double postulation : « l'être-féminin » et ce que j'appellerai le « devenir-neutre » de l'écriture ? En effet, ainsi que le précise Marie Étienne dans « Fragments de fresque », postface au recueil de 2006, *Dormans*, si le narrateur y apparaît « tantôt du féminin tantôt du masculin », ce n'est pas « par incohérence, mais afin de sortir, en l'absence du neutre, de la dualité schématique des sexes. » (213) Le neutre absent, comment se départir, se débarrasser, du marquage générique qui sépare et oppose ? L'alternance, à défaut de la simultanéité, s'offre comme une voie possible : il faudrait pouvoir écrire « androgyniquement » depuis le féminin et, simultanément, depuis le masculin. La simultanéité impraticable (c'est le rêve du neutre, de ce neutre-là), opte pour l'alternative. Roland Barthes constate, dans ses notes préparatoires à la dernière séance (3 juin 1978) de son cours sur *Le Neutre* au Collège de France (1977-1978) : « dans la langue française (comme structure de morphèmes) : pas de Neutre. Cette carence peut être sentie comme un manque, et c'est de là qu'il nous faut partir » (Barthes, *Neutre* 237). C'est de ce même manque que l'auteur se propose de partir.

Aussi lorsque j'évoque le 'devenir-neutre' de l'écriture, faut-il comprendre que *le neutre n'existe pas* : il est un devenir incessant de l'écriture, l'écriture elle-même comme (en) devenir. L'infinif, ici, importe tout autant que le substantif auquel il s'accôle. Ailleurs, dans *Roi des cent cavaliers*, recueil de 2002, Marie Étienne rêve, pour l'écriture, d'un changement d'identité : « C'est pourquoi j'aimerais, pour l'occasion, m'appeler d'autres noms. / Ou prendre un autre sexe. / 'Je suis un homme.' / C'est ce que dit Isé, je suis un homme, Isé qui rit, qui aime son mari comme on aime une femme. » (Étienne, *Roi* 11) La référence à *Partage de midi* n'est pas anodine s'agissant de Marie Étienne, dont l'expérience théâtrale accompagne au plus près l'écriture en ses commencements. Le livre de 2000 qu'elle consacre à cette expérience essentielle, *Antoine Vitez. Le roman du théâtre*¹⁵, noue étroitement sa parole à celle (en italiques) de l'homme de théâtre dont elle fut la collaboratrice :

¹⁵ Le livre publié en 2017 chez Hermann, *En compagnie d'Antoine Vitez (1977-1984)*, reprend et prolonge le livre de 2000.

De même, le sexe cesse d'être une frontière, il passe du masculin au féminin, par le jeu du théâtre.
« Je suis un homme, je joue le rôle d'une femme, je montre tout le semblable.
Je suis un homme, je joue le rôle d'une femme, je montre que je suis tout à fait différent. » (Le 16 avril)
(Étienne, *Le Roman du théâtre* 67)

Hélène Cixous, évoquant le théâtre shakespearien, constate : « L'homme s'y retourne en femme, la femme en homme » (*Le Rire* « Sorties » 138). S'il ne s'agit pas d'évoquer le personnage (de l'autre sexe) que peut incarner un comédien qui par essence se travestit, mais l'adhésion toute shakespearienne à *lavielamort* (Derrida) hors tout simulacre de séparation, il n'en reste pas moins que le théâtre œuvre, de manière privilégiée, à déjouer les limites. Ce faisant, il travaille de/dans la « différence sexuelle » entendue, en des termes repris à la préface de la réédition du *Rire de la méduse*, comme « vouloir du deux, mise en différé du un, dynamisation à l'infini du plus d'un » (Regard, « AA ! » *Le Rire* 17) – chez Vitez : le « semblable » comme le « différent ». « Laissons l'élytre flotter entre masculin et féminin », avance Derrida dans *Éperons, les styles de Nietzsche* (29). Car c'est bien « à la folle façon nietzschéenne » (Cixous, *Le Rire* « Sorties » 111) qu'un Je en poésie peut advenir, s'inventer : il est alors « cette matière personnelle, exubérante, gaie masculine féminine ou autre en laquelle Je s'enchant et m'angoisse. » (*id.*)

Marie Étienne, quant à elle, opte pour un « ni...ni... », qui n'œuvre pas dans le négatif pour ouvrir à la possibilité d'un entendement « autre » du sujet de l'écriture (et cet « autre » il faudrait l'écrire avec une majuscule), dans un passage de son texte paru en 2011 dans la revue *Formes Poétiques Contemporaines*, « Voyez-moi comme un gaz sans frontières » :

La solution peut-être...
4 Janvier 2011

La solution peut-être est là : sortir de la binarité. Ni homme, tel qu'on l'entend, ni femme tel qu'on l'entend. De là probablement vient ma difficulté à me donner un nom dans mes différents textes. Parfois les personnages dans lesquels je me cache sont vraiment féminins. Dans ce cas ils s'appellent : Ava, Lara, Ise ou Lilian. Les participes passés, les pronoms personnels jouent leur rôle habituel.

Parfois je cherche un nom ou un prénom qui ne soit pas identifiable : Bert, Bart, Cook. Qui me renvoie, qui renvoie le lecteur à un individu sans marque sexuelle ou sans présupposé. Qui soit un corollaire ou un correspondant d'acteurs, de personnages aimés au cinéma et au théâtre : les comiques du muet, les clowns enfarinés ; dans la littérature : Bartleby de Melville, Monsieur Monsieur de Jean Tardieu, ou Monsieur Plume d'Henri Michaux.

J'ajouterai, bizarrement, des écrivains fragiles, comme Gérard de Nerval. Ou Antonin Artaud, dont Anne Carson écrit qu'« il sentait Dieu l'extraire de son propre con¹⁶ ».
(Étienne, « Voyez-moi... » 28)

Le féminin, l'incertain, le fragile, par-delà tout marquage sexuel : ces mêmes adjectifs informaient, quarante ans auparavant, la réflexion d'Hélène Cixous. Mais c'est la

¹⁶ La citation est reprise à Anne Carson, *Verre, ironie et Dieu*.

littérature elle-même qui vient au secours de l'impraticable binarité : Bartleby, Monsieur Monsieur, Plume, du côté des personnages ; Nerval, Artaud quant aux écrivains. C'est ainsi la littérature qui autorise le féminin, soutenant la poésie de ses fictions... Et ce sont (peut-être) des hommes, de chair (Nerval, Artaud), de papier (Bartleby, Monsieur Monsieur, Plume) qui accompagnent la femme (ici Marie Étienne) dans sa prise de parole. Oui, il faut entendre autrement « homme » et « femme », délocaliser les appartenances :

Bérénice : on la tue, je la tue, pour que naisse la meilleure, la probable, non léchée, incomprise, rieuse dans les brancards. La pourfendue, l'icônoclaste. La sèche, la sanguine. L'inconsolée, la réjouissante.

L'oiseau incomparable. Ni homme ni femme, l'Oiseau. C'est-à-dire le dessin.

(Étienne, *Revels* 313)¹⁷

*

De quel neutre parle-t-on ?

Serait-ce un moyen, un outil, pour atteindre à quelque chose de/dans la langue ; ou un état de fait ; plutôt une prise de conscience (subjective, forcément) que « ça » parle (mieux) en deçà de ou par-delà toute différenciation générique, sexuelle ? Ce qui reviendrait à dire que l'écrivain n'a aucune prise là dessus. Le neutre se fabrique en quelque façon sans lui. *Il y a* neutre. Ou plutôt, le neutre advient lorsqu'une écriture paradoxalement marquée se cherche (et donc se trouve). Je pose que plus s'éprouve le féminin dans la langue, en l'occurrence dans la poésie écrite par des femmes, plus le neutre advient (ne cesse d'advenir : jamais il ne se fixe). Virginie Lalucq, dans la contribution sus-citée, pose le débat en ces termes :

[É]crire au neutre au féminin serait-il possible ? (en tant que femme qui écrit et/ou en tant qu'on écrive au genre grammatical féminin) puisque l'écriture dite blanche est en fait bien souvent une écriture générale donc masculine. L'écriture dite neutre (générale) n'est-elle pas un fantasme, du coup ? N'y aurait-il pas comme une légère confusion ? Rigoureusement, une écriture neutre devrait être une écriture désactualisée, sans aucun marquage subjectif y compris du général (du masculin) ? Peut-on écrire au féminin et être reçu universellement est toute la question, à mon sens ?

Le neutre auquel je m'attache – « mon Neutre », ainsi que le dit Barthes du « sien » (Barthes, *Neutre* 32) – ne relève pas d'une écriture « générale », « désactualisée » ; là est le paradoxe. Ce neutre est nécessairement subjectif *puisqu'il y a écriture*. « [É]crire au neutre au féminin » s'invente justement, à mes yeux, dans la poésie contemporaine écrite par des femmes. Cependant le neutre a suffisamment fait parler de lui depuis Blanchot et Barthes pour que je précise ce que j'entends, aujourd'hui, concernant la poésie écrite par des femmes, par un « devenir-neutre » que corroborerait un « être-féminin ». Le livre d'Hélène Cixous, *Neutre*, se trouve au point de départ de ma réflexion.

¹⁷ Quant au dessin, je me permets de renvoyer à mon texte intitulé « *Dessinécriture* », publié dans le collectif *Marie Étienne : organiser l'indicible* (2013).

Ainsi s'engage la quatrième de couverture : « Neutre est *ne-uter*, sujet sans limite d'un sexe ou l'autre, ni l'un ni l'autre, ni le ni l'un-ni l'autre, singulier pluriel, à la façon du phénix : c'est une *phénixie*. » Me retient ce qui s'y cherche d'un « sujet sans limite » (cf. Marie Étienne : « Ni homme, tel qu'on l'entend, ni femme tel qu'on l'entend »), « singulier pluriel » : la quête n'est pas d'un « général » qui annulerait le singulier et dissoudrait le divers ; elle est celle de *lavielamort* (le phénix) comme de *l'un'l'autre* dans la perpétuelle mise en doute d'un Sujet intenable¹⁸ – nous sommes, de fait, dans l'impossible maintenu de toute écriture « vraie », non dans la rigueur d'une analyse grammaticale/littéraire traquant les marques du subjectif. Je cite un passage significatif de *Neutre*, en ce qu'il remarque un « féminin » qu'il révoque aussitôt (il y a *et* il n'y a pas féminin) :

[N]on seulement [le texte] ne sait plus à quel Sujet se vouer, mais il ne distingue plus le sujet comparant du Sujet comparé, [...] le nom d'Achille parmi les femmes du sexe d'Achille et du nom-de-femme, [...] ; il ne sait plus s'il est persécuté ou persécuteur, ou s'il est persécutée. Le féminin l'égaré : sans doute est-il blessé, coupé, entaillé, mordu, piqué, égratigné, ou féminin ; il perd du sang. [...] Cependant rien ne prouve que le texte est femme. Le Sang est neutre.
(Cixous, *Neutre* 62)

Dès lors, pourquoi s'interroger sur le neutre depuis l'écriture des femmes ? Le neutre, en tant que *singulier/pluriel/poésie*, ne concerne *a priori* pas plus les femmes que les hommes. Et le problème se redouble du fait que je pose le paradoxe d'une écriture marquée (sexuellement comme génériquement : des femmes écrivant une poésie ne pouvant être écrite que depuis elles, depuis leurs corps : un homme ne saurait écrire *La Femme lit*, de Sophie Loizeau, ou *Les Soupirlants* (2005), de Marie Étienne ; de même – certes *pour moi*, depuis ma propre subjectivité – les poèmes, pourtant si différents, d'Isabelle Garron ou Judith Chavanne, respirent depuis un corps de femme) *et* travaillant dans le neutre. La réponse se trouve dans la distinction opérée par Cixous entre deux conceptions de la bisexualité. L'extrait suivant, emprunté au passage intitulé « *Elle est bisexuelle* », sera l'occasion de préciser ce que j'entends par « neutre » :

À revaloriser la notion de bisexualité pour l'arracher au sort qui lui est classiquement réservé, et où elle est conceptualisée comme « neutre », en tant justement qu'elle viserait à parer à la castration. Je distinguerai donc deux bisexualités [...] :

1/ La bisexualité comme fantasme d'un être total qui vient à la place de la peur de la castration, et voile la différence sexuelle dans la mesure où celle-ci est éprouvée comme marque d'une séparation mythique, trace donc d'une sécabilité dangereuse et douloureuse. C'est l'Hermaphrodite d'Ovide, moins bisexué qu'asexué, composé non pas des deux genres, mais de deux moitiés. Fantasme donc d'unité. Deux en un, et encore même pas deux.

2/ À cette bisexualité fusionnelle, effaçante, qui veut conjurer la castration, j'oppose *l'autre bisexualité*, celle dont chaque sujet non enfermé dans le faux théâtre de la représentation phallique institue son univers érotique. Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la

¹⁸ Barthes note, sous « Le désir de Neutre » : « on me dit : 'Vous ferez un livre avec ce cours sur le Neutre ?' [...] je réponds : Non, le Neutre, c'est l'invendable. Et je pense à ce mot de Bloy : 'Il n'y a de parfaitement beau que ce qui est invisible et surtout inachetable.' => 'Invisible' ? Je dirai : 'intenable' => il faut tenir treize semaines [c'est la durée du séminaire] sur l'intenable : ensuite cela s'abolira. » (*Neutre* 39).

présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette « permission » que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps.

Or cette bisexualité en transes, qui n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute, il se trouve qu'à présent, pour des raisons historico-culturelles, c'est la femme qui s'y ouvre et en bénéficie : d'une certaine façon « la femme est bisexuelle ».

(Cixous, *Le Rire* « Sorties » 112-113)

Le neutre dont je parle n'est évidemment pas le neutre qui « voile la différence sexuelle », mais bien le neutre non neutre, « en transes », de « l'autre bisexualité ». Il s'agit de faire la différence entre un neutre qui neutralise, et ainsi annule la différence ; et un neutre qui autorise. C'est ce neutre permissif, jouissif, que je lis dans les œuvres des poètes femmes contemporaines. Un neutre qui privilégie le et l'un et/ou l'autre plus que le ni l'un ni l'autre, tel ce neutre barthésien qui clôt le séminaire, sur un « coup de théâtre » que je pose au départ de ma réflexion :

Ainsi le Neutre embrasse les deux sexes [...]. Nous nous sommes appuyés souvent sur la structure brondalienne : A/B / ni A ni B / et A et B →

Nous devons [...] renverser le modèle structural : le Neutre, le Neutre dont nous avons parlé, le Neutre étendu au discours (des textes, des conduites, des « motions »), ce n'est pas Ni... Ni, c'est « à la fois », « en même temps » ou « qui entre en alternance » : → le Neutre (renversement structural : notre coup de théâtre), ce serait le complexe : mais le complexe indémêlable, insimplifiable : l'« enchevêtrement amoureux » (Nietzsche) des nuances, des contraires, des oscillations : insupportable à la *doxa*, délectable au sujet. → Et donc le Neutre n'est pas ce qui annule les sexes, mais ce qui les combine, les tient présents dans le sujet, en même temps, tour à tour, etc.

(Barthes, *Neutre* 238-239)

Un neutre pluriel/le, encore, dont la symbolique n'est pas sans renouer avec l'histoire de la langue ; la remarque de Barthes concernant la « 'débâcle du neutre' dans les langues indo-européennes » va bien au-delà du simple constat grammairien :

proximité des morphèmes masculins et neutres : le neutre est absorbé dans le masculin mais les neutres pluriels (*folia*) => féminin. Il s'agit donc de raisons morphologiques. Mais, comme toujours, la forme emporte des rêves, des images de contenus, la forme (ici la langue) infléchit l'idéologie latente, l'imaginal d'une langue [...].

(Barthes, *Neutre* 235-236)

Ce neutre pluriel/féminin/jouissif permet de concilier l'optique du *Neutre* de 1972 et la remarque que livre Cixous en conclusion de « Peintures », introduction à l'ouvrage éponyme :

Dans les années soixante-dix, j'étais agacée par le fait que certaines personnes, des femmes que par ailleurs j'aimais beaucoup, ne pouvaient accepter le passage, la traversée, la teinture par l'autre. Il n'y avait pas de différences sexuelles, disaient-elles, on est neutre, et c'était réglé. Il est beaucoup plus

simple de « régler » en neutralisant. Si, au contraire, on ne neutralise pas, alors on est *en vérité*, et donc dans ces contradictions qui traversent la « vérité » : la transvérité.

(Cixous, *Peinetures* 30)

La « transvérité » serait ainsi « percée philosophique » de ce neutre non neutralisant. Et quand je dis « percée », c'est parce que ce neutre-là est toujours en travail, « cherchée » (Cixous, *Le Rire* 68¹⁹). Toujours à (ré)-inventer, il est en-avant de l'écriture et non donné par la langue qui le mettrait à disposition. C'est pourquoi son espace est, de manière privilégiée, celui du poème (quelque forme qu'il prenne). D'où les tâtonnements, les interrogations réitérées de Marie Étienne quant à l'actualisation d'un sujet en écriture ; je livre la suite du passage intitulé « La solution peut-être... », extrait du texte « Voyez-moi comme un gaz sans frontières ».

La solution peut-être... (suite)

4 Janvier 2011

.../...

Réfléchissant à ma difficulté du *je*, j'écris dans mon journal : « J'ai dû jadis être une femme. Depuis certains événements, je ne suis plus ni homme ni femme. Quelque chose comme *on*. »

La mère :

Tu as un cœur de pierre.

La fille :

Non, de marbre.

J'ai cessé d'hésiter entre le *elle* et *il*. Puisque ni l'un ni l'autre...

Le *nous* n'est pas possible. Inutile d'en parler. Un *nous* de majesté pourquoi ?

Le *vous*, dans son respect, est le contraire du *moi*.

Le *tu* s'est pratiqué beaucoup.

Le *toi*, alors ?

Ou bien le *on* d'Henri Michaux, "La Ralentie" ?

Il me faudrait plus neutre encore, ou plus anéanti, plus dégraissé, plus *Rien*. Récalcitrant et obstiné dans la grisaille de son bureau.

Sortir des genres, littéraires, sexuels.

Hérodote écrivait : *Les Égyptiennes urinent debout et les hommes accroupis*.

Qu'est-ce que cette histoire de nature dont on nous rebat les oreilles ?

Circuler.

Demander :

Voyez-moi comme un gaz sans frontières, hors pays, un vêtement sans capitales, pantalons vides, chapeau en l'air tout seul au-dessus du col blanc... car vous l'aurez compris, je ne suis qu'un fantôme, un nuage, un passant. Mais un passant qui pèse.

Est-ce de Maïakovski, autre géant fragile ? Voilà qui y ressemble.

(Étienne, « Voyez-moi... » 28)

Il ne faudrait pas arguer du « ni homme ni femme » pour aller dans le sens d'un neutre neutralisé/neutralisant : « J'ai dû jadis être une femme. Depuis certains événements, je ne suis plus ni homme ni femme. Quelque chose comme *on*. » Car

¹⁹ *Le Rire de la méduse* se clôt sur la « cherchée d'amour ».

« quelque chose comme » existe, se propose comme visée : et c'est bien le sujet dans la (trans)vérité de la poésie, c'est-à-dire dans le déplacement permanent d'un « comme²⁰ ». Mais encore dans le « plus » qui va vers le « Rien » – c'est-à-dire la Chose : « Il me faudrait plus neutre encore, ou plus anéanti, plus dégraissé, plus *Rien*. » Le sujet œuvre à se défaire (*i. e.* se débarrasser) pour être capable de traversée. Il se diffuse (c'est un gaz, un nuage) dans le (grâce au) regard de l'autre (« Voyez-moi » et non « Je suis »).

Voici un extrait d'un échange privé avec Marie Étienne, à qui je demandais quelle était la raison de ce désir du neutre. Il me semble particulièrement intéressant de noter qu'il est lié, d'une part, au flottement dans la perception que le sujet a de sa propre identité sexuelle (ce qui chez Cixous renverrait à « l'autre bisexualité ») ; d'autre part à l'insatisfaction d'une femme quant au sort réservé aux femmes dans la société (il s'agit donc bien, *aussi*, d'une femme qui parle). L'enjeu étant toujours de n'être pas « enfermé(e) » :

Le 15 février 2012.

Il y a le féminin, le masculin, le neutre. Pour Virginia Woolf il y a au moins sept genres possibles. Comment parler de soi, quand on est femme ? [...]

Quand j'étais adolescente, je me voyais comme un garçon. Adulte, écrivain, et peu satisfaite du sort des femmes, j'ai adopté dans certains cas le neutre. Je pensais que m'exprimer au féminin, c'était me laisser enfermer dans une idée des femmes et de la féminité que je récusais. Dans le neutre, au moins, on n'est pas enfermé. Un choix transitoire, en attendant de trouver mieux...

J'ai alors demandé à Marie de préciser ce qu'elle entendait par « j'ai adopté dans certains cas le neutre » ; voici sa réponse :

Le 2 mars 2012.

Quand je dis que parfois j'ai écrit au neutre, je voulais dire que dans ce cas je ne me pensais ni homme ni femme [...]. En tout cas j'ai utilisé le masculin, bien obligée. Le masculin me vient naturellement.

Il faut donc résolument opérer le distinguo entre la grammaire (qui, certes, peut être « féminisée » ainsi que le fait Sophie Loizeau) et les présupposés du sujet de l'écriture : ce n'est pas parce que l'accord se fait au masculin que le féminin est évacué, et ce n'est pas non plus parce qu'un sujet grammatical est identifié que le sujet « réel » (tout aussi fantasmatique), lui, « s'identifie ». L'auteur n'est pas le narrateur, ainsi que le rappelle Virginie Lalucq, mais l'auteur lui-même, qui est-il/elle ? Un « complexe indémêlable, insimplifiable » (Barthes). Il me semble que c'est aussi au lecteur (on passe du « *je me voyais* comme un garçon » de l'adolescence au « *Voyez-moi* comme... » de l'écrivain adulte) à expérimenter ce neutre, à le faire, pour lui, advenir, dans la jouissance d'un texte traversant (« insupportable à la *doxa*, délectable au sujet », Barthes)...

²⁰ Je renvoie aux analyses de Michel Deguy autour du « comme », par exemple dans *La Poésie n'est pas seule, court traité de poésie* (1987).

L'écriture

Il semblerait qu'échapper à l'assignation sexuelle implique d'échapper à l'assignation générique. Or ce travail « désappropriant » du texte procède d'une démarche par essence « poétique ». Non que l'adjectif (éminemment problématique) se révèle paresseusement apte à accueillir « tout et n'importe quoi » en matière de travail formel, mais en ce qu'il dit quelque chose du colletage d'un sujet à la langue en deçà de tout désir de récit, de fiction, d'argumentation. En ce qu'il témoigne, également, d'un processus scriptural qui procède *du-corps* : rythme, voix, souffle, entés à même la vie nocturne et faussement silencieuse des organes. En ce qu'en lui travaillent, indissolublement liées, continuité et rupture.

L'hybridation des formes, qui participe pleinement de ce désir d'échapper à résidence générique, n'est certes pas l'apanage des femmes qui publient de la poésie aujourd'hui. Néanmoins le travail sans concession (vis-à-vis de la langue, de la culture, des représentations...) de bien des femmes poètes me paraît cristalliser de manière exemplaire (de même les littératures d'expression française au regard d'une utopique quoique dominante littérature franco-française) ce qui se joue d'un sujet dans la langue (de poésie). Jean-Claude Pinson constate, dans son essai de 2008 *À Piatigorsk, sur la poésie* (et prenant pour exemples des livres aussi différents que *L'Herbe des talus* de Jacques Réda et *Le Sujet monotype* de Dominique Fourcade) que « [m]êlée à d'autres genres, se nourrissant d'une parenté, d'une mitoyenneté retrouvée avec le spectre entier des formes et modalités qu'emprunte la littérature, la poésie peut à nouveau, comme le récit (ou le roman), mais à sa manière, raconter ; comme l'essai, mais à sa façon, méditer. Alors « [l]e poète de mètres (de formes) cesse alors d'être celui qui s'oppose au poète d'histoires ; il est celui plutôt qui s'efforce de parvenir aux noces, comme dit Octavio Paz, de l'intensité (poétique) et de l'extension (discursive, narrative). » (Pinson, 33)

M'intéressent, dans cette perspective métisse (préférons l'adjectif à celui d'« hybride »), les réflexions avancées par Marie Étienne dans son « Essai pour l'autre prose » versé au dossier « Les Poètes et la prose » qu'elle coordonne en 2006 pour la revue *Formes Poétiques Contemporaines*. De fait, ce que l'on pourrait appeler sa quête d'une « tierce voie identitaire » (*ni homme ni femme mais quelque chose comme*) y rejoint celle d'une « écriture différente », « écriture d'un troisième type » (« ni fictions romanesques, ni livres de poèmes, mais tentative d'une autre voie, d'un entre-genres », explique-t-elle dans la postface des *Soupirants* (103)²¹), qui cherche à être « prose d'apparence et poésie dans le souci d'une forme secrète, capable tout autant de conter une histoire, entrer dans la peinture ou se réjouir d'avoir une 'âme' [...] ». (Étienne, « Essai sur l'autre prose » 168) Cette « prose différente », « [p]resque impossible à mettre en œuvre », « aurait la longueur d'un roman et serait travaillée comme un vers » (171). On remarquera que le conditionnel est le temps de ce désir d'écriture, de même que l'implique le « désir de neutre » (Barthes, *Neutre* 25²²) : "Il me *faudrait* plus neutre encore..." Désir d'une troisième voie/voix, d'une

²¹ La réflexion concerne principalement le cycle des "Couloirs de la prose", regroupant *Éloge de la rupture* (1993), *Les Passants intérieurs* (2004) et *Les Soupirants* (2005). La formulation est, symptomatiquement, identique : « ni... ni... mais », le « mais » introduisant une perspective insue qui se cherche (« quelque chose comme » ; « tentative »).

²² En introduction au séminaire : « Ce cours : *Le Neutre*, ou plutôt : *Le Désir de Neutre*. »

« écriture d'un troisième type » – que Barthes nomme « le *tertium* », posé aux prémisses du séminaire :

D'où la pensée d'une création structurale qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme, par le recours à un troisième terme → le *tertium* : a/ en linguistique structurale, Hjelmslev, Brøndal et phonéticiens : A/B → A + B (complexe) et ni A ni B : terme amorphe, neutre (neutralisation phonologique) ou degré zéro. b/ En transposant au plan "éthique" : comminations du monde à "choisir", à produire du sens, à entrer dans le conflit, à "prendre ses responsabilités", *etc.* → tentation de lever, déjouer, esquiver le paradigme, ses comminations, ses arrogances → exempter le sens → ce champ polymorphe d'esquive du conflit, du paradigme, du conflit : le Neutre.

(Barthes, *Neutre* 31-32)

« [P]arvenir aux noces », pour Pinson (*via* Paz) ; rêver la traversée en donnant forme à son rêve, pour Marie Étienne :

La prose prétend tout embrasser, on pourrait, à ce titre, la dire horizontale, tautologique, totalisante. Pendant que l'autre, la poésie, procède par bonds, par fulgurances et par étapes. [...] Du coup la poésie rêve de prose, espérant qu'elle saurait réparer, recoudre les morceaux épars et surmonter le schisme. [...]

La grande affaire : réintroduire le continu, et pour cela bâtir un pont entre deux mondes, une écriture d'un troisième type qui se contenterait du nécessaire (les mots, la construction), pour traverser, se rendre ici (en poésie), et là (en prose).

(Étienne, « Essai sur l'«autre prose» » 168)

Il est à noter que si cette « tentative d'un entre-genres » n'est pas la seule voie empruntée par l'auteur dans ses écritures (« La prose, la poésie, et *par ailleurs* une écriture différente... », *id.*), elle semble proposer un horizon – littéraire autant que philosophique – orientant l'ensemble du parcours.

*

Prenant acte des confusions auxquelles a pu se prêter la notion d'« écriture féminine », Frédéric Regard la cerne *a minima*, précisant toutefois « qu'il ne peut exister de définition pour ce qui reste un événement toujours à même de se réinitier » : « L'écriture féminine désigne un mode opératoire où se sera marquée une économie signifiante ne jouant pas le jeu de la coupure » (Regard, « AA ! » *Le Rire* 16). Sa lecture introduit les réflexions fondamentales d'Hélène Cixous quant au « propre » paradoxal de la femme qui serait sa « capacité de se dé-proprier sans calcul : corps sans fin, sans 'bout', sans 'parties' principales » (Cixous, *Le Rire* 60), dont la libido cosmique appelle une écriture se poursuivant « sans jamais inscrire ou discerner de contours, osant ces traversées vertigineuses d'autres, éphémères et passionnés séjours en lui, elles, eux, qu'elle habite le temps de les regarder au plus près de l'inconscient, dès leur lever, de les aimer au plus près de la pulsion, et ensuite plus loin, tout imprégnée de ces brèves identificatoires embrassades, elle va, et passe à l'infini. » (61)

Le propos est singulièrement intéressant pour qui pense le poème : en effet, le vers, emblématique d'un rapport tensif à la langue (la prose aussi étant susceptible d'être travaillée par lui), matérialise la rupture (l'aller-à-la-ligne et, conséquemment, la métamorphose verticale, intensive, de l'horizontalité de la syntaxe), mais ne procède de, ni ne conduit à la coupure. Il s'agit de maintenir une continuité que l'on creuse, dont on marque le rythme. Aussi la tentative d'une « écriture d'un troisième type » s'inscrit-elle « dans l'œil » de cette tension : d'un côté, ainsi que le remarque Jean-Paul Goux dans son ouvrage de 1999, la prose « fabrique du continu » ; de l'autre, le vers prend le risque de la rupture.

Je donne à lire un poème de Judith Chavanne issu de *Entre le silence et l'arbre*. Le recueil alterne vers et prose, sans pour autant que le lecteur, porté par une parole « traversante » qui le conduit de poème en poème, accuse de différence formelle (il s'en souciera à l'analyse, s'il la pratique). Une même voix module ses phrases, dont on peine à cibler l'appartenance – vers ample ou prose (voire verset) ? :

Un vœu pour ce jour.

Autour, peut-être, on parlera du ciel plus haut que la veille,
on dira proche la saison plus clémente et claire,
on dira ma pâleur d'ailleurs moins blanche, une main, sans doute, s'avancera : l'air, dans son geste,
caressera ma faiblesse ; est-ce que la main, elle, osera ?
Puis la tentation du geste effacée par une parole nouvelle, on dira d'autres choses, que je perdrai,
toute à l'imminence...

Et je reverrai lentement la lumière monter avant le soleil, derrière la colline aux immenses courbes
profilées, aux formes épurées par leur ombre appuyée sur le jour déjà qui passe, du violet au blanc,
à peine.

Je verrai la lumière du monde décanter.

(Chavanne, *Entre* 10)

Le poème répond, à sa façon très discrète (nous sommes avec Judith Chavanne dans la modulation et non la profération), à la vision d'Hélène Cixous, qui insiste sur cette habitation provisoire des autres que l'on aime en les regardant « au plus près », pour, « ensuite plus loin », réciproquement habité de « ces brèves identificatoires embrassades », s'en aller, et « pass[er] à l'infini ». Cette « teinture » (Cixous) par l'autre se perçoit d'ailleurs symboliquement, chez Chavanne, dans le frôlement silencieux de la caresse, qui revient dans *Un seul bruissement* (recueil de douze ans postérieur au premier) et qui, par delà les corps, articule une adhésion à la lumière du monde, – un « oui » à valeur de promesse :

Un passereau se pose, léger, en hiver sur la branche,
et c'est l'arbre entier à nouveau qu'on voit.

Quelqu'un glisse parfois une main dans votre dos,
il la place, doucement, sur votre épaule.
Dans ce geste, il n'y a pas de poids :
un frôlement de plumes,

un peu de l'amitié qui déborde les corps les plus réservés.

Il arrive aussi que l'un de nous réponde
oui à une demande anxieuse : rien de plus, que cela,

comme l'oiseau se juche et le léger toucher des doigts.
(Chavanne, *Un seul* 66)

L'image de l'oiseau et le geste de la caresse se trouvent à nouveau associés dans ce que l'on peut considérer comme un poème en prose à valeur autoréflexive, « Oiseau d'hiver », sur lequel se clôt *Un seul bruissement* ; je cite son dernier paragraphe, qu'ouvre et ferme également un « comme », outil qui accuse la rupture en même temps qu'il fabrique de la continuité (il rapproche tout en maintenant la séparation) :

Comme la poésie l'oiseau dirait-on se pose lorsque la durée est parvenue à maturité ; l'oiseau fait frémir l'arbre comme si ses branches étaient les cordes d'un instrument ; il fait frémir l'hiver morne de la grâce du temps. Un tintement sur fond de surdité, une note de bleu à l'équilibre sur une branche ; il arrive de même que l'on entende ainsi un mot, à mi-chemin d'une échelle de valeurs et de sons ; entendre alors est une infime pesée. Un autre toucher : un frôlement de l'ouïe comme l'oiseau de son corps de plumes contre la branche ; rien de plus dans l'arbre ouvert et dépouillé comme une paume, ni dans l'ouïe comme une balance ; qui éveille un jardin pourtant qui s'ignorait, une parole qui patientait. Comme aussi lorsqu'un être effleure d'un autre la peau, à peine...
(Chavanne, *Un seul* 74)

De même l'oiseau se posant avec légèreté sur la branche, la poésie frôle l'ouïe, tel l'Autre qui s'approche pour effleurer la peau : la chaîne des comparaisons mime, dans ses glissements, le passage subtil du vers à la prose, leurs variations délicates (rien ne s'opposerait, du reste, à ce que la prose, ici, se métamorphose en verset).

Marie Étienne pose clairement, dans sa réflexion sur « l'autre prose », les deux termes de ce qui se joue (se trame) par-delà l'« alternative » : « C'est dans la relation fragment-continuité, dans cette alternative et dans ce jeu que se construit la poésie comme cette prose, dans l'accentuation ou non de la rupture. » (169) Il n'y a pas lieu de croire, cependant, que la relation ne s'éprouve qu'à travailler la tension vers/prose ; le vers seul fabrique déjà l'alternative :

Écrire en poésie c'est faire le jeu, le choix de la rupture. L'endosser, l'aggraver (début de vers en capitales, rejet du sens au vers suivant...) Courage et décision.
Paradoxalement c'est en même temps réintroduire le continu, pour l'écrivain qui le souhaite et le lecteur qui imagine ce qui manque [...].
(Étienne, « Essai sur l'autre prose' » 170)

L'infinif « écrire » implique la communauté des poètes : le choix de la rupture et le jeu qu'elle instaure avec la continuité intéresse tout poème. Cependant, le travail respiratoire auquel s'adossent les écritures des femmes poètes contemporaines m'apparaît emblématique de ce travail de flexion de/dans la langue. Jean-Pierre Lemaire note

justement, en quatrième de couverture de *Un seul bruissement* : « On entre dans un poème de Judith Chavanne comme dans un milieu nouveau, comme dans l'eau d'un lac : on y perd d'abord pied, car la mesure des vers y est plus longue, leur rythme plus subtil que celui de nos respirations ordinaires. »

De manière très différente, Sophie Loizeau et Isabelle Garron invitent à respirer autrement, dans le travail qui s'accomplit, notamment, autour de la ponctuation et de la mise en espace. Les ruptures qu'induisent leurs écritures dans la diction du poème (je songe à l'usage très particulier du point chez Isabelle Garron ; au vers troué par des espaces de Sophie Loizeau) s'accompagnent simultanément d'un maintien, voire d'une relance, du souffle : ainsi la récurrence, dans *La Femme lit*, des parenthèses ouvertes et non refermées ; *idem* pour les crochets orphelins de *Qu'il faille* : quelque « chose » s'ouvre qui ne se referme pas et, loin d'accuser une rupture, le manque de cela qui refermerait l'autre parole qui s'annonce (voix intérieure, annexe, décalée de la mise entre parenthèses ou crochets) finit par la dissoudre dans un flux respiratoire qui l'englobe, vaste creuset de voix que contribuent à densifier en les liant les suites poétiques. Sophie Loizeau insiste en deux poèmes sur la « tension » de son vers (on sera sensible à la ponctuation) :

ces exaspérations (lâché / retenu du rythme qui sont les conséquences des virgules. un
peu du sens de ce qu'elle lit lui parvient
si je marque simultanément et lie entre eux les mots j'ai la sensation du vers – lue de cette façon

ma virgule montre une forte brisure du vers sans que je désire aucun retour à la ligne. où le vers
dans la phrase
(Loizeau 74)

nommer ne me prive pas du monde, ne m'évince pas
de la jouissance

le vers-fleuve somptueuse longue filée au cours du même souffle

absence de diane à l'arc solitude et sans arme dans le bois inoui
pas de virgule d'un seul tenant. autosuffisance de ce vers seul étale
en apparence mais dont c'est la tension
(Loizeau 78)

Ce que commente Sophie Loizeau, c'est la fabrique respiratoire d'une parole. L'exaspération du souffle dans le « lâché / retenu » provoqué par la virgule ; sa tenue, au contraire, dans le « vers-fleuve » qui tend son arc. Le sentiment formulé par Hélène Cixous dans les années 1970 quant à la « féminité dans l'écriture » me paraît ainsi miraculeusement s'accomplir dans les œuvres de ces femmes :

La féminité dans l'écriture, je la sens passer d'abord par : un privilège de la *voix : écriture et voix* se tressent, se trament et en s'échangeant, continuité de l'écriture/rythme de la voix, se *coupent* le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris.
(Cixous, *Le Rire* « Sorties » 126-127)

Je donne un dernier exemple, emprunté à l'œuvre de Marie Étienne, de cette attention toute particulière portée au jeu rupture/continuité, non pas (seulement) à l'intérieur du poème, mais dans le cadre d'une suite de vingt dizains de décasyllabes intitulée « La Morelle », reprise au recueil de 1997, *Anatolie*. Ces vingt poèmes distincts (un par page) sont néanmoins reliés par un travail d'enchaînement visant à faire du dernier décasyllabe de chaque poème le premier du suivant, repris en italiques. Le système accuse ainsi le jeu rupture/continuité, ré-introduisant du continu dans ce qui se donnait pour fin (reproduisant à l'échelle du poème ce qui se joue de vers à vers) ; je reproduis les trois premiers textes de la suite :

Je mets du temps à comprendre les choses
Cette nuit-là je me trouve tirée
Hors du sommeil par une voix d'enfant
Qui paraît loin de ma maison

Je m'a

Venture dans la totale obscurité
Longe la mer atteins un escalier
Légèrement convexe

Il tourne et monte

A une place immense sorte de toit
Du monde ou scène de théâtre j'aime
La vérité douteuse des décors

*

La vérité douteuse des décors

Où l'éclairage est parti avec
Rigueur par le technicien de service
L'air métallique est lourd à respirer
Est-ce le gris des dalles à l'horizon
Desquelles les maisons paraissent petites
Conçues par le même architecte construites
Par les mêmes maçons ?

Comment oser

Entrer pour vérifier

Vérifier quoi ?

Les portes sont fermées

Il faut pourtant

*

Les portes sont fermées

Il faut pourtant

Localiser la voix qui se déplace
Qui lance des appels de tous les points
Du paysage et qui ne répond pas
Quand j'interroge

Si c'est un jeu il est

Cruel

Je choisis l'immobilité

Peut-être ainsi nous rencontrerons-nous

Il faut à une horloge un centre fixe

Pendant que je deviens pierre pesante

(Rien qu'à trop croire on succombe debout)

(Étienne, *Anatolie* 23-24)

*

J'aimerais *in fine* revenir sur ce qui du « neutre » a pu se penser en termes d'« écriture blanche » (Barthes, au premier chef, dès 1953 dans *Le Degré zéro de l'écriture*). Virginie Lalucq, concevant difficilement, à la lecture de Cixous, « qu'une femme écrive 'à l'encre blanche' (avec le lait maternel) », relevait non sans quelque ironie la charge problématique de l'expression : « l'écriture dite blanche est en fait bien souvent une écriture générale donc masculine ». L'expression est menacée d'un double écueil : soit elle se confond avec une écriture neutralisante, qui annule les différences ; soit sa blancheur la tire du côté d'une problématique maternité. Or de même que le neutre tel que je l'entends n'est pas neutre, une écriture blanche, dans ce contexte paradoxal, est concevable à condition de l'entendre telle une voix blanche : une voix n'est en effet « blanche » qu'à être profondément affectée... L'apparente atonalité de la voix procède d'un surcroît d'affect qui l'altère ; or c'est cette altération/altérité qui, dans « mon neutre », importe. On peut ainsi concevoir l'écriture « à l'encre blanche » comme procédant d'une affection portée par la voix du texte. Barthes revient en fin de séminaire sur le « fascisme de la langue », pour conclure justement sur l'« affect » conduisant au Neutre :

[L]a langue fait de ses manques notre Loi, elle nous soumet abusivement à ses manques [...] : la loi est loi et *dura lex*. Or le *sed lex*, le discours (la littérature) le « tourne », le dévie : c'est le supplément, comme acte de suppléer : → littérature = liberté → devant la loi-manque du Neutre (de la langue), le discours (au sens le plus large du terme : l'énonciation : littéraire, éthique, pathétique, mythique) ouvre un champ infini, moiré, de nuances, de mythes, qui peuvent rendre le Neutre, défailant dans la langue, vivant ailleurs. Par quelle voie ? Je dirai d'un mot vague : la voie de l'affect : le discours vient au Neutre par l'affect.

(Barthes, *Neutre*, 238)

C'est « le mot vague » de Barthes que je me suis efforcée de circonscrire dans cette réflexion.

Je proposerais toutefois, en conclusion, de « teinter » un peu le blanc, de le « salir » pour qu'il apparaisse « en vérité » (Cixous) ; et ainsi de penser une « écriture kaki », soit une écriture de la poussière – celle, précisément, qui finira par confondre hommes et femmes. L'idée m'en est venue à la lecture de plusieurs passages de l'œuvre de Cixous, à commencer par la réflexion conduite sur le travail plastique de l'artiste Roni Horn à partir de *Agua Viva*, de Clarice Lispector (on notera que le commentaire s'y fait poème) :

Kaki est la couleur qui vient à Roni [Horn] pour peindre la longueur du chemin, l'air du temps
Cela s'impose à elle, naturellement.

Le vide blanc ne peut être que kaki

Khakee est arrivé à la langue anglaise en 1898

Venant de l'Inde, venant du hindi. Khaki, lorsque le mot était en Inde, était le nom de la *couleur de poussière*

– *Qu'est-ce que kaki ?* ai-je demandé à Roni.

(C'était en novembre 2004 à Londres. Kaki avait fait tout le chemin depuis Old Delhi jusqu'à Piccadilly Circus)

– Kaki is like white to me, it contains all colors doesn't express *one* thing, includes everything dit Roni.

– Tu es poussière et tu retourneras à la poussière dis-je.

D'abord Roni peint "le chemin" pour que la succession vivre et mourir et revivre puisse se faire sentir jusque dans le carré de l'écran.

– Pourquoi l'écran est-il exactement carré ? (129,5 cm x 129,5 cm)

– Pour préserver le neutre, l'expressionless. Pour laisser la poussière être kaki sans intention.

Pour aimer le perdu et le trouver d'un amour d'égal à égal.

Pour ne pas ajouter, ne pas préférer, ne pas insister choisir privilégier interpréter – hiérarchiser orner.

– Ce kaki n'est pas salissant : il se confond avec le sale naturel, qui n'est ni sale ni propre.

– La couleur kaki est poussière. C'est le non-lieu où tout va exister.

(Cixous, *Peinetures* 84-85)

S'attachant, dans le même livre, *Peinetures*, au travail d'un autre artiste, Jeffrey Gibson (« Hériter/Inventer avec Jeffrey Gibson »), Cixous s'interroge sur le geste du jeune plasticien qui vise à « mettre en œuvre la poussière » : « Une sorte de secret, qui serait contenu dans cette poudre de terre, et qui excède le jeu du propre-impropre, du masculin / féminin (quel est le sexe de la terre ?) qui n'appartient pas à la vérité comme *homoiosis*, comme adéquation mais qui rend à l'inadéquation, à l'anormal sa puissance. Déplacement sans rejet, sans dénégation. » (141) Or la terre des ancêtres de Gibson, qui est cette terre dont il hérite pour la transmettre autrement, qui devient œuvre, n'est pas sans faire écho avec ce que dit Cixous d'une terre à elle natale, terre d'écriture, devenue écriture :

Ça s'écrit, ces commencements [...] ça peut et doit s'écrire. Ni noir sur blanc ni blanc sur noir, pas dans ce heurt du papier et du signe qui s'y grave, pas dans cette opposition des couleurs qui se détachent l'une sur et contre l'autre. C'est ainsi :

Il y a un sol, c'est son sol – enfance, chair, sang brillant – ou fond. Un fond blanc, inoubliable, oublié, et ce sol, recouvert d'une quantité infinie de strates, de couches, de feuilles de papier, c'est son soleil. Et rien ne peut l'éteindre. La lumière féminine ne vient pas d'en haut, ne tombe pas, ne frappe pas, ne traverse pas. Elle irradie [...].

[...] Qu'elle écrive !

(Cixous, *Le Rire* « Sorties » 119-120)

Le « ni... ni... » refuse une fois encore l'opposition (ici du noir et blanc) pour s'ouvrir à un troisième terme : « le sol ». Terre, sol, poussière : couleur kaki, « non-lieu où tout va exister ». Ou encore, avec Clarice Lispector retrouvée par la poète québécoise

contemporaine Louise Warren, qui cite très exactement ce passage de *La Passion selon G.H.* dans ses *Attachements* (2010), « l'élément vital qui unit les choses » :

Je suis en train d'essayer de te dire comment je suis arrivée au neutre et à l'inexpressif en moi. Je ne sais pas si je comprends ce que je dis, je sens – et je me méfie de la sensibilité, car sentir n'est qu'un des modèles d'être. Mais je traverserai cette chaleur humide et stupéfaite qui se gonfle de néant et il faudra que je comprenne le neutre avec ma sensibilité.

Le neutre : je veux parler de l'élément vital qui unit les choses.

(Lispector citée par Warren, *Attachements* 120)

« Préserver le neutre, l'expressionless », confie Roni Horn à Hélène Cixous ; arriver « au neutre et à l'inexpressif en moi », souligne Louise Warren à la lecture de Clarice Lispector ; tendre, pour la poésie écrite par des femmes, « à une certaine impersonnalité », préconisait Virginia Woolf : l'histoire des femmes poètes est en train de s'écrire...

Bibliographie

Sources primaires

[Hélène Cixous]

Cixous, Hélène. *Neutre*. Paris : éditions des femmes, 1972.

–. *Le Rire de la méduse* [1975], in : *Le Rire de la méduse et autres ironies*. Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010.

–. *Entre l'écriture*. Paris : éditions des femmes, 1986.

–. *Peinetures*. Paris : Hermann, 2010.

[Marie Étienne]

A/ Livres

Étienne, Marie. *Anatolie*. Paris : Flammarion, coll. "Poésie", 1997.

–. *Antoine Vitez. Le roman du théâtre. 1975-1981*. Paris : Balland, 2000.

–. *Roi des cent cavaliers*. Paris : Flammarion, coll. "Poésie", 2002.

–. *Les Soupirants*. Fontaine-lès-Dijon : Virgile, 2005.

–. *Dormans*. Paris : Flammarion, coll. "Poésie", 2006.

–. *Le Livre des recels*. Paris : Flammarion, coll. "Poésie", 2011.

–. *En compagnie d'Antoine Vitez (1977-1984)*. Paris : Hermann, coll. "Vertige de la langue", 2017.

B/ Articles

Étienne, Marie. « Sommes-nous moins bonnes ? », in : *Où va la poésie française au début du troisième millénaire ?*, sous la direction de Giovanni Dotoli, Fasano (Italie) : Schenaeditore, 2002 [une version du texte est consultable en ligne sur le site de l'École Pratique des Hautes Études en Psychopathologies, *item* « Questions féminines » ; web consulté le 14/01/2017].

–. « Essai sur l'« autre prose » », in : *Formes Poétiques Contemporaines* (4/2006), Paris-Bruxelles : Les Impressions nouvelles, juin 2006, 167-212.

–. « En guise de postface », in : *Voi(es)x de l'autre : poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, études réunies et présentées par Patricia Godi-Tkatchouk, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 523-526.

–. « Voyez-moi comme un gaz sans frontières », in : *Formes Poétiques Contemporaines*, n°8 : « Poète, nom de femme... », 2011, 17.

Étienne, Marie & Joqueviel-Bourjea, Marie : « Le juste trait (conversation) », in : *NU(e)*, n°47 : *Marie Étienne*, sous la direction de Marie Joqueviel-Bourjea, 2011, 13-28.

–. « Sophie Loizeau, *La Femme lit* », article inédit.

Sources secondaires

Bancquart, Marie-Claire. *Explorer l'incertain*. Coaraze : L'Amourier, 2010.

Chavanne, Judith. *Entre le silence et l'arbre*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 1997.

–. *Un seul bruissement* suivi de *Les aînés, ceux qui les suivent*. L'Isle-sur-la-Sorgue : Le bois d'orion, 2009.

Garron, Isabelle. *Face devant contre*. Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 2002.

–. *Qu'il faille*. Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 2007.
Loizeau, Sophie, *La Femme lit*, Paris : Flammarion, coll. « Poésie », 2009

Sources critiques

A/ Livres

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, coll. "Pierres Vives", 1953.
–. *Le Neutre, Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc. Paris : Le Seuil / IMEC, coll. "Traces écrites", 2002.
Carson, Anne. *Verre, ironie et Dieu* [1995], traduit de l'anglais (Canada) par Claire Malroux. Paris : José Corti, 2004.
Deguy, Michel. *La Poésie n'est pas seule, court traité de poétique*. Paris : Le Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1987.
Derrida, Jacques. *Éperons, les styles de Nietzsche* [1978]. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2004.
Giraudon, Liliane et Deluy, Henri (sld). *Poésies en France depuis 1960 : 29 Femmes, Une Anthologie*. Paris : Stock, coll. « Versus », 1994.
Goux Jean-Paul. *La Fabrique du continu, essai sur la prose*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « Recueil », 1999.
Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : éditions de Minuit, 1977.
Joqueviel-Bourjea, Marie (sld). *Marie Étienne : organiser l'indicible*. Paris : L'Improviste, coll. « Les Aéronautes de l'esprit », 2013.
Lispector, Clarice. *La Passion selon G.H* [1964]. Paris : éditions des femmes, 1978.
Pinson, Jean-Claude. *À Piatigorsk, sur la poésie*. Nantes : éditions Cécile Defaut, 2008.
Stout C., John. *L'Énigme-poésie, entretiens avec 21 poètes françaises*. Amsterdam/New York : Rodopi, 2010.
Warren, Louise. *Attachements. Observation d'une bibliothèque*. Montréal : L'Hexagone, 2010.
Woolf, Virginia. *Les Fruits étranges et brillants de l'art*. Paris : éditions des femmes, 1983.

B/ Articles

Bancquart, Marie-Claire : « Préface » à l'anthologie *Couleurs femmes, poèmes de 57 femmes*, Pantin : Le Castor Astral / Le nouvel Athanor & Le Printemps des poètes, février 2010, 7-11.
Barrett, Michèle : « Postface » à Virginia Woolf, *Les Fruits étranges et brillants de l'art*, Paris : éditions des femmes, 1983, 203-243.
Godi-Tkatchouk, Patricia : « Introduction », in : *Voi(es)x de l'autre : poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, études réunies et présentées par Patricia Godi-Tkatchouk, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 13-50.
Joqueviel-Bourjea, Marie : « Marie Étienne : 'Entre le nombre et la nuit' », in : *Voi(es)x de l'autre : poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, études réunies et présentées par Patricia Godi-Tkatchouk, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, 469-489.
Lalucq, Virginie : « Enquête de *Poezibao* sur les femmes : une contribution de Virginie Lalucq », mise en ligne sur le site *Poezibao* le 01/12/2006 (Web 14/01/2017).

Regard, Frédéric : « AA ! », préface à la réédition de Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010, 9-22.

« Note de l'éditeur », in : *Quelqu'un plus tard se souviendra de nous*, anthologie de quinze femmes-poètes publiées en « Poésie/Gallimard » depuis les origines de la collection, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 2010, 7.