« Le sanglot d'Eurydice… » : du balbutiement à la voix poétique féminine dans *Si vivre est tel* et *Ce chant mon amour* de Monique Laederach

JELENA RISTIC

Women may well speak, may be able to speak, but may never be heard.¹

Si vivre est tel (1998) de Monique Laederach peut être lu comme le recueil transitionnel entre l'écriture du corps – mise en scène dans La Partition (1982) – et la récriture des mythes centrale dans le dernier opus poétique de l'écrivaine, Ce chant mon amour (2003). Loin de n'être que de simples récritures des couples mythiques Eros-Psyché et Orphée-Eurydice, les poèmes qui nous occuperont ici utilisent le procédé de la récriture pour problématiser le rapport entre langage et silence dans une perspective de genre <sup>2</sup> pleinement assumée par leur auteure.

<sup>\*</sup>Les femmes peuvent bien parler, peuvent être capables de parler, mais pourraient ne jamais être entendues. » (ma traduction), in Michelle Boulous Walker, Philosophy and the Maternal Body. Reading Silence, London, New York, Routledge, 1998, p. 11. Dans son ouvrage, Walker problématise la position du silence de la voix féminine dans la pensée occidentale en s'inspirant des travaux d'Althusser et de Lyotard tout en montrant comment leurs propres travaux portent sur le silence de la voix féminine de manière significative.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Je conçois le genre, de l'anglais «gender», comme une construction socio-culturelle de l'identité sexuée des individus, contrairement au sexe qui relève irréductiblement d'une donnée biologique. Pouvant porter à confusion avec le genre comme catégorie littéraire, ce dernier emploi du terme sera à chaque fois précisé. Il est également important de noter ici que les trois recueils (*La Partition, Si vivre est tel*, *Ce chant mon amour*) s'inscrivent délibérément dans la ligne théorique différencialiste issue des mouvements féministes français des années 1970. La position de Monique Laederach qui transparaît dans son projet poétique doit

Ils s'efforcent de briser l'opposition traditionnelle a entre parole et silence, ouvrant une brèche pour la subjectivité féminine à part entière tout en renvoyant le masculin, traditionnellement garant de l'objectivité universelle, à sa propre subjectivité.

Si vivre est tel: la figure d'Eurydice comme incarnation de la voix collective des femmes. Poèmes XIX et XX

Les deux derniers poèmes de Si vivre est tel mettent en scène l'émergence d'une voix féminine nouvelle à travers l'invocation de la figure d'Eurydice dans le poème xix. Celle-ci, dont le nom étymologiquement vient de eurus signifiant «vaste» en

être prise en comple si l'on ne veut pas passer à côté de la portée critique de son écriture poétique et plus particulièrement dans sa réutilisation des figures mythologiques afin de questionner les dichotomies traditionnelles silence-langage, immanence-transcendance, négatif-positif, toutes reposant respectivement sur la dichotomie féminin-masculin hiérarchisée en faveur du masculin. L'ancrage différencialiste de l'écriture de Monique Laederach sera brièvement discuté dans la dernière partie de l'article.

<sup>3</sup> Par «tradition», j'entends la transmission, de manière générale, d'un contenu culturel à travers le temps et l'histoire. Ce contenu culturel - objet d'une conscience et d'une mémoire collectives – est un héritage devant être transmis et enrichi de génération en génération et qui vise une ritualisation de la pensée. En ce sens, la tradition serait un système de savoir. La tradition suppose également une origine fondatrice, souvent immémoriale qui crée l'impression du «naturel» et légitime les pratiques et les connaissances transmises. Monique Laederach s'attaque à la tradition (qu'elle qualifie de masculine) précisément à cause de l'illusion du naturel qu'elle produit par la répétition ritualisée du contenu culturel, ce qui a comme effet de figer la hiérarchie des genres et les représentations du féminin. De plus, de par son appartenance différencialiste, elle critique la tradition du logos platonico-aristotélicien dont l'institution a profondément influencé les modes de pensée et de langage en Occident. Le logos, selon les philosophes de la déconstruction influencés par Heidegger, n'est pas conçu comme le langage en tant que tel, mais comme une donnée positive qui opère sur le mode de désignation et de détermination des choses visées. Il s'agit en somme d'un discours rationnel. Son institution a entraîné le refus de l'irrationnel, la séparation du corps et de l'esprit, mais surtout la valorisation de ce dernier (attribué au masculin et associé à la transcendance) au détriment du corps (attribué au féminin et associé à l'immanence). De manière générale, cette tradition a contribué à l'organisation rationalisée de la réalité sur le mode de la dichotomie de douvernir de descriptions de la contraction de la contraction de description de description de description de la contraction de description de description de description de la contraction de description de d dichotomie de deux principes opposés, hiérarchisés et complémentaires: transcendance-immanence, parole-silence, masculin-féminin, par exemple.

grec, permet à l'auteure d'ouvrir un espace nouveau pour une grec, permente dans toute une lignée mythologique, parole féminine. Inscrite dans toute une lignée mythologique, parole le lighte lighte mythologique, une voix collective féminine ferait écho au sanglot d'Eurydice. une voix constitute entretient elle-même un rapport problématique à la voix en tant que chant poétique, puisqu'elle est la compagne morte et muette d'Orphée, symbole de la voix poépagne more dans la tradition occidentale, dont elle n'est que l'objet et le support. Monique Laederach associe la quête de cette voix à la descente d'Eurydice au royaume des morts: «J'imagine/les couloirs de mort de même chair/que le conduit de l'air vers les poumons». Le motif de la gorge comme couloir de la mort permet de tisser des liens intertextuels entre différents poèmes: en effet, ce vers du poème xx1 figurant dans la troisième partie éponyme de Ce chant mon amour n'est pas sans rappeler la descente silencieuse dans «[l]es ténèbres rouges» du poème inaugural de Si vivre est tel. Or, dans le poème xix de ce dernier recueil, la voix du chœur des femmes est non plus silencieuse, mais balbutiante, comme un enfant qui ne maîtrise pas encore l'articulation de la parole. Ce balbutiement constitue un premier pas vers la reconstruction d'une image et d'une identité féminines propres, distinctes et suffisantes. Rappelons aussi que le sanglot en poésie, véritable topos littéraire, est traditionnellement interprété comme l'expression de la parole spontanée et vraie contrairement à l'artifice rhétorique et poétique.

Ce que j'entends de vous, dit-elle, naît comme la peau de l'ombre, mémoires qui ne trouvent pas les mots.

Un bégaiement, dit-elle. Qui pourtant parle. Et qui, déjà, nous rend nos traits, nos voix?

Car c'est le sanglot d'Eurydice que nous portons chacune tout au fond de la gorge.⁴

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Monique Laederach, «Si vivre est tel» (1998), in *Poésie complète*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2003, p. 210.

L'allusion à la peau rameute ici la question centrale de La Partition, celle de la quête existentielle qui fait de la peau le premier vêtement donnant une unité à l'ensemble du corps: «Où est ma peau? Où le vêtement tranquille/du dire je?». La conséquence est l'impossibilité pour l'instance féminine de s'affirmer en tant que sujet actif face aux discours patriarcaux blasonneurs du corps féminin, qui évincent le point de vue de la femme. Or, dans le poème xix, malgré ses deux morts - la première causée par la morsure du serpent, la seconde par le regard d'Orphée - Eurydice parviendra à se constituer sa propre parole, différente du chant d'Orphée, et à s'établir en tant que sujet féminin à part entière. Sa seconde perte dans les enfers n'est perte que pour Orphée qui se trouve privé de l'objet de son amour et de son chant à cause de son incompréhension de la parole de sa bien-aimée. Pour Eurydice - devenue l'incarnation d'une mémoire féminine collective («souvenezvous») - c'est une ouverture sur une renaissance à travers le langage, comme en témoignent les vers suivants:

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> J'emprunte le terme «quête» à Valérie Cossy qui qualifie ainsi le parcours poétique de Monique Laederach dans son article «"Ecoutez, je ne suis pas ce que vous croyez...": Subjectivités féminines dans la littérature de Suisse romande», in Roger Francillon dir., Histoire de la littérature en Suisse romande, tome 4, Lausanne, Payot, coll. «Territoires», 1999, pp. 387-407.

Longtemps considérée comme une catégorie homogène d'êtres humains dotés d'un sexe féminin, «femme» est loin, aujourd'hui, de dénoter une identité unique et uniforme. La femme n'existe pas. «Plutôt qu'un signifiant stable qui exige l'assentiment de celles qu'il prétend décrire et représenter, femme, même au pluriel, est devenu un terme qui fait problème, un terrain de dispute, une source d'angoisse » écrit Judith Butler dans son ouvrage Le Trouble dans le genre, pour un féminisme de la subversion (1990), Paris, La Découverte, 2005, p. 62. En effet, le terme déploie une multitude de significations qui varient selon les contextes historiques. La célèbre phrase de Simone de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient» vise à soulever la détermination culturelle construite de ce qu'eêtre femme» recouvre et de ce qui excède cette détermination. Par exemple, la contestation radicale de la catégorie «femme» comme catégorie pertinente du mouvement féministe a été soulevée par Monique Wittig avec son affirmation que «les lesbiennes ne sont pas des femmes», ces dernières étant tacitement définies comme personnes ayant signé le contrat social de l'hétérosexualité (dans The Straight Mind and Other Essays, Boston, Beacon Press, p. 32). Or, dans le présent article, je me vois obligée d'utiliser cette calégorie por cette d'alter-natives, mais aussi parce que Monique Laederach s'inscrit dans la mouvance différencialiste. La notion de «La femme» reste définie par le rapport mimétique entre le genre et le sexe.

Raccrochées suppliantes, souvenez-vous, derrière Orphée: Regarde-moi. Vois-moi.
Et lui, dans le désir, incapable d'entendre que voir n'est pas se retourner — il se retourne et perd — pour la seconde fois.

Mais Eurydice, ployée, continue à croître en elle-même. Détache un à un les liens, le manque, l'attente. Roule les mots sous ses dents, chacun pour sa propre salive, un lexique balbutiant, à vrai dire – mais le premier qui soit de sa parole.<sup>7</sup>

Le poème final isole du chœur des femmes l'expression d'un «je» féminin posant la question de sa propre voix poétique, et renoue ainsi avec le poème liminaire du recueil. Le jeu du «je» est ici double: il se donne à lire à la fois comme ce «je» féminin indéfini du premier poème du recueil et comme le référent direct de l'expression de la subjectivité d'Eurydice, qui prend enfin la parole. Le poème résume le sentiment de solitude, la difficulté de s'écrire et de donner sens à son écriture, alors que le corps et le langage ne parlent pas la même langue: cette tension est mise au jour à travers l'utilisation de «la langue», terme polysémique, pivot du langage et du corps. Les mots, traditionnellement au service de la subjectivité masculine érigée en discours objectif universel, sont autant de pierres contre lesquelles l'expression d'une subjectivité féminine a buté, alors que le corps féminin se retrouve «détourné, convulsif, amputé» dans son objectivation par le discours patriarcal.

Le poème se conclut sur une question concernant la motivation principale de l'écriture et du chant poétique: «Orphée chanterait-il solitaire?» Autrement dit, le chant d'Orphée n'aurait pas lieu d'être sans son objet muet et absent qui sert de prétexte à l'écriture poétique. Malgré la solitude du «je» féminin, le balbutiement du premier vers s'achève sur un

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Monique Laederach, «Si vivre est tel» (1998), in *Poésie complète, op. cit.*, pp. 210-211.

impératif du chant à la fin du poème, comme seule survivance possible pour Eurydice, ce qui laisse un espace poétique ouvert pour le recueil suivant.

## «Chant pur ... pure chair»: la figure d'Eurydice comme retrouvailles de l'unité corporelle et poétique du «je» féminin dans *Ce chant mon amour*

Les poèmes de Ce chant mon amour s'efforcent de briser l'opposition traditionnelle entre parole et silence, ce qui donne à la subjectivité féminine une possibilité de se constituer dans son intégrité tout en renvoyant le masculin à sa propre subjectivité. Les deux premières parties du recueil, «Une ombre à l'ombre d'Eros» et «Psyché», soulèvent la question de la visibilité de Psyché et de toute instance féminine. La première partie donne à lire le féminin comme ombre, comme absence de lumière au sens usuel du terme; englouti dans une ombre plus grande, celle d'Eros, il se trouve donc doublement invisibilisé. Il apparaît comme autre, caché et secret. Le titre périphrastique qui définit Psyché renforce l'impression de dépendance et d'effacement de soi au profit du masculin symbolisé par Eros, lui-même explicitement nommé. La deuxième partie retrace l'émergence hors de l'ombre entreprise par Psyché. Mais, même nommée, celle-ci se voit définie par l'attente. Elle incarne non seulement la mort (Thanatos), comme la traditionnelle compagne d'Eros, mais aussi le féminin toujours malléable, prêt à prendre la forme que lui dictera Eros (ou toute autre instance masculine). Défini positivement comme lumière, Eros est présenté dans les poèmes comme principe structurant l'espacetemps. Cela dit, du point de vue féminin, il est perçu comme absence. L'interdiction de voir Eros est imposée à Psyché, ce qui la rend aveugle et démultiplie ainsi l'absence de son amant. Or, sa parole lui est également retirée: «Sois belle et tais-toi», lui assène Eros dans le poème xv. Le toucher se présente alors comme le seul sens pouvant donner une consistance à Eros: dans le poème xviii qui clôt la partie portant son nom, Psyché se mue en un Pygmalion féminin. Elle sculpte le corps d'Eros,

son objet d'attente et de désir, selon son bon vouloir, tout en le séparant du sien. Elle brise le lien de dépendance et recrée ainsi un espace où tous deux peuvent enfin être distincts et entiers.

C'est dans la dernière partie éponyme du recueil, «Ce chant mon amour», que nous retrouvons Eurydice, figure poétique à travers laquelle l'écrivaine tente de dégager sa propre écriture. Contrairement à Psyché qui opère une redéfinition du désir à travers le langage du corps et le toucher, les autres sens et la parole étant bridés, Eurydice recréera dans la troisième et dernière partie du recueil un espace vocal qui lui est propre. Son rapport privilégié à la voix et au chant est double: non seulement par son lien à Orphée comme compagne et muse de ce dernier, mais aussi par l'étymologie. En effet, son premier nom grec, Argiopé, signifie «à la voix claire»<sup>8</sup>.

Le premier poème ouvre le recueil avec le dire d'Eurydice et s'achève avec le chant d'Orphée:

Je dis amour, mon amour, parce que j'aime.
C'est en moi que ton sang bat, ce tissu d'enchevêtrements et d'entrelacs comme électriques, on ne sait pas pourquoi.
C'est en moi que tu dors, que tu reprends ta source.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Sur l'image de la muse, voir l'ouvrage de Michelle Coquillat, La poétique du mâle, Paris, Gallimard, 1982, cité maintes fois par Monique Laederach dans ses conférences. Originellement au nombre de neuf selon la mythologie grecque, les muses incarnent le langage du mythe dont l'auteur n'est qu'un messager. Par extension, figure inspiratrice incontournable de la création littéraire chère aux Romantiques, la Muse «n'est femme que dans sa présentation symbolique d'un principe sexuel nécessaire à l'exercice créateur.» Elle n'est que prétexte à l'écriture et représente «une vision "essentielle" de la féminitude » (Coquillat: 1982, pp. 161-162). Elle incarne le principe femelle et passif du poète. Elle est un principe autre et désincarné. Elle «servait [...] à récupérer le féminin, mais décorporalisé, pour asseoir un hermaphrodisme spirituel grâce auquel l'acte d'écrire (et tout art) devenait création de droit divin», écrit Monique Laederach dans son article inédit «Suisse d'expression française: la fascination de la Littérature majuscule», 1998-1999 (?), p. 2 (article communiqué par l'écri-Vaine). Quant au nom «Argiopé» voir Dictionnaire des mythes féminins, Pierre Brunel dir., Monaco, Editions du Rocher, 2002, p. 707. C'est le poète élégiaque Hermésianax de Colophon qui donne ce premier nom à celle qui sera par la suite appelée Eurydice.

Et je recouds tes bords chaque matin, j'écarte tes chairs de la mienne de sorte qu'intact, tu puisses te dresser à nouveau dans la hauteur ardente du chant.9

L'élément féminin est représenté ici comme un terreau silencieux sur lequel repose le discours masculin et dans lequel ce dernier puise sa source. Cependant, loin d'être exclue du domaine du langage et du chant régi par le masculin, l'instance féminine en fait partie, silencieusement. C'est elle qui permet au chant masculin de s'élever, en recousant ses bords, en donnant ainsi forme et unité au chant, même si elle est perçue par l'instance masculine comme un poids qui l'empêche d'accéder à la transcendance. Nous verrons que la simple opposition silence/langage n'en est pas une, l'un n'étant pas la négation ou l'absence de l'autre. Les deux pôles entretiennent en réalité un rapport plus complexe, dès que l'on entre dans les rapports de genres.

En effet, la figure d'Eurydice est porteuse de la parole féminine dont témoignent les deux premiers mots de la partie: «je dis». Elle dit, est capable de dire, d'affirmer, de déclarer. Elle n'est donc pas silencieuse parce que la parole ou le langage lui manquent, mais elle a été rendue silencieuse par le refus ou par l'absence d'écoute de la part de l'instance masculine qui gère et régit le discours. «Une gangue de surdité» enferme le chant et l'élément masculins dans le poème II<sup>10</sup>, reléguant le discours féminin dans le silence<sup>11</sup>. Il ne s'agit donc pas d'une simple exclusion du féminin du domaine du langage, mais ce soi-disant silence, qui est voix du point de vue féminin, structure et donne littéralement

io Ibid., p. 237.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Monique Laederach, «Ce chant mon amour» (2001), in *Poésie complète*, op. cit., p. 237

<sup>11</sup> Cf. Hélène Cixous, «La venue à l'écriture» (1976) in Entre l'écriture, Paris, Ed. des Femmes 1986 des Femmes, 1986, p. 43: «... sa parole [de femme] choit presque toujours dans la sourde oreille masculine, qui n'entend dans la langue que ce qui parle au masculin

corps au langage, lui-même considéré comme un trait propre au masculin, et au chant d'Orphée dans le poème V:

> Celle qui perçoit tout n'est que servante. Connaître exige tellement de silence, d'humilité. Et même d'humiliation, mon amour. Et s'il y a royauté, qu'elle demeure dedans, tue, afin de ne pas briser le chant, sa si secrète connivence avec l'ombre et les signes.

Afin de ne pas me briser moi qui suis la voix. Cette chair autour de ta parole, autour des échelles si raisonnables de ta lyre. Chant pur. Cette peau qui relie le soleil à l'ombre et ton membre à la terre. comme si j'étais racine de partout pour te laisser solaire, dieu nu parfait, toujours au bord de l'oreille de l'autre à tel point que l'oreille se fait lèvre: chant baiser. Pure chair. Pure et soyeuse identique chair, aimante et tiède.

Ce faisceau de voix dans ma main. Berceuses, imprécations, larmes.12

Le chiasme «chant pur [...] pure chair» de la deuxième strophe exprime le paradoxe de l'instance féminine par le biais d'une identification du chant à la chair: en tant que corps et voix, elle est un support nécessaire au chant d'Orphée tout en étant niée par ce dernier. Elle parle à partir d'un lieu exclu du domaine

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Monique Laederach, «Ce chant mon amour», op. cit., p. 239.

masculin tout en restant fidèle à une logique du déni 13. Les trois premiers vers du poème XII abondent dans le même sens: «Tu ne peux pas couper ton chant/de sa source/sans le spolier de moi, mon amour. » Le verbe «spolier» met l'accent sur la violence de la dépossession par la force et l'abus de pouvoir, dont l'instance masculine ne semble pas consciente. A cette logique de l'exclusion féminine s'ajoute une logique de «l'Amour» hétéronormatif, supposant une complétude fusionnelle et charnelle entre les amants, dans laquelle le chant d'Eurydice se trouve englouti sans écho.

Le poème xvi réintroduit la surdité masculine face au discours féminin. Ce dernier est à nouveau ancré dans le corps:

(Mais, mon amour, quand mon corps tout entier chante, et tour à tour gémit de trop de volupté, pourquoi ta surdité?

Le dedans moi est une seule rose alors, sa lente impétueuse éclosion vers tout sens –

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Bien que Michelle B. Walker critique le discours philosophique et non l'écriture poétique, on peut tisser des parallèles entre son constat quant à la place du féminin dans la philosophie et les rapports qu'entretient ici même la figure d'Eurydice avec celle d'Orphée, c'est-à-dire inévitablement avec le langage poétique: «The problematic allows us to comprehend woman's voice in philosophy as an integral invisibility, an internal limit [...]. Woman's voice is that invisible or silent space occupying the theoretical domain of the problematic [...]. The problematic poses a different logic from the exclusive one or either inside or out. It suggests a topology wherein silence is enacted as a structuring possibility of philosophy itself. The process of denial works very much in this manner. It involves a silencing that is far more serious than a simple logic of exclusion. With the structure of denial we are dealing with voices that speak from an excluded place internal to that logic. » (Walker, Michelle Boulous, op. cit., p. 49). «La problématique nous permet de comprendre la voix de la femme en philosophie comme une invisibilité intégrale, comme une limite interne. [...]. La voix de la femme est cot accomme une limite interne. femme est cet espace invisible ou silencieux qui occupe le domaine théorique de la problématique le 11 la problématique [...]. La problématique pose une logique différente de la logique exclusive autorice la cuarde exclusive autorice exclusive exclusive autorice exclusive exclusi exclusive, autrement dit soit à l'intérieur soit à l'extérieur de celle-ci. Elle suggère une topologie cit le cit. une topologie où le silence est considéré comme une possibilité de structure de la philosophie elle service de la philosophi la philosophie elle-même. Le processus du déni marche tout à fait dans cette perspective. Il implique la perspective. Il implique la mise au silence qui est beaucoup plus grave que la simple logique de l'autre du simple logique de l'exclusion. Avec la structure du déni, nous avons affaire aux voix qui parlent donnée. voix qui parlent depuis un lieu exclu interne à cette logique» (ma traduction).

et d'un coup, je vois, j'entends, ma main reçoit dans la flèche solaire tout l'orgasme de la terre. Un chant distinct. La sphère d'un chant. J'essayerai de te transmettre cela: pomme qu'en guise de signe j'aiguise à tes dents?)

Les parenthèses isolent ce poème du reste du recueil en marquant sa différence. Cet îlot textuel possède, par définition, sa mélodie propre, indépendante du discours dans lequel il est inséré: il représente une langue privée et féminine face à une langue publique et masculine. Il relate l'expérience du plaisir et du corps féminins qui ne sont pas perçus par l'instance masculine et qui dès lors n'existent pas du point de vue de cette dernière. Cette expérience ouvre pourtant un espace où le «je» féminin fait surface et accède à la pleine subjectivité à travers les sens de la vue et l'ouïe de même qu'à travers l'entendement par le jeu polysémique de «tout sens». L'émergence de la voix féminine et du chant «distinct» découle directement de ce plaisir incommunicable. L'association de la terre au chant par l'image de la sphère vise la dimension universelle de la voix féminine 14. La pomme, fruit de la terre et chant incarné, est le seul moyen de faire connaître à l'instance masculine cette expérience. La figure d'Eurydice, mordue par un serpent, se

L'image des figures circulaires n'est pas nouvelle chez Monique Laederach. On la rencontre déjà dans trois poèmes de La Partition que je regroupe sous la dénomination du «triptyque du sang» où la sphère et la roue sont symboles du temps circulaire lié au cycle menstruel, mais aussi de la torture (cf. Monique Laederach, «La Partition» (1982), in Poésie complète, op. cit., pp. 155-156). Ici, au contraire, l'image réunit l'immanence terrestre traditionnellement dévolue au féminin avec la transcendance du chant, la rendant ainsi positive. Le symbole de la pomme se trouve alors chargé par les deux pôles de la dichotomie immanence (corps féminin, terre)-transcendance (chant poétique). L'image négative de la pomme dans la culture chrétienne est ici reconsidérée voire redéfinie en tant que chant incarné par le point de vue féminin, et n'est plus seulement l'objet de l'interdit chrétien patriarcal. Ceci permet de mettre en relief les rapports de pouvoir qui relèvent du rapport hiérarchisé des genres.

mue en Eve, tentatrice et porteuse du fruit de la connaissance qui recèle une expérience exclusivement féminine, différente du vécu masculin. Cette expérience est communiquée par le biais de la pomme aiguisée aux dents d'Orphée, supposant une expérience immanente du corps masculin.

Le poème xv11 annonce le retrait de l'élément féminin, qui choisit de partir et de descendre au plus profond de soi pour s'y retrouver dans son intégrité, alors que le poème xxiv met en scène le déchirement du couple fusionnel: «ce Nous tissé fragile, épineux, nécessaire/entre ta chair et ma chair» 15. Le «nous» se donne à voir comme une construction «tissée», et nullement comme une évidence naturelle 16. Il révèle l'effet pervers de l'englobement du féminin à l'intérieur du langage masculin; non seulement le féminin se trouve réduit au silence, mais de plus sa fidélité à la parole masculine – ce que Walker appelle «l'acte de ventriloquie» – renforce l'illusion de la fusion naturelle du couple, de l'Un et du Même. C'est précisément ce que soulève l'écrivaine en donnant une voix à la figure d'Eurydice. Le déchirement du «nous tissé», symbole du discours du couple régi par la parole masculine, amorce l'autonomie du chant d'Eurydice par rapport à celui d'Orphée. Ce chant est certes «balbutiant», c'est une «aile rognée»17 car séparée d'Orphée, mais il l'est consciemment : «Mais, je savais». On se trouve ici dans le prolongement du dernier poème de Si vivre est tel où la voix poétique féminine suffit à une renaissance : « Balbutiant, dis-je,/Et j'ai assez.» Le poème final, xxv1, parachève la séparation voulue par Eurydice: ce n'est plus le corps d'Eurydice

<sup>15</sup> Monique Laederach, «Ce chant mon amour», op. cit., p. 252.

L'image de la voix ailée apparaît déjà dans le recueil Si vivre est tel, poème IX de la première de la première partie: «Je n'ai que cette voix ces ailes de ma voix, ...». Monique Laederach, «Si vivre est tel», p. 183.

Le tissage fait étymologiquement référence au texte et constitue une ancienne métaphore de l'écriture. Rappelons son utilisation chez Platon, dans son dialogue Cratyle où le philosophe tente d'établir le langage en tant que convention logique et tion logique et non plus comme un fait de nature. Le tissage est aussi traditionnellement rattaché aux arts mineurs féminins. Rappelons différents mythes féminins qui ont comme thématique centrale le tissage: le mythe d'Arachné et celui de Philannia et celui de Philomèle. A ce propos voir l'excellent article de Nancy K. Miller (éd.), «Arachnologies: The Woman, The Text, and The Critic», in: The Poetics of Gender, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 270-295.

qui est porteur du chant d'Orphée, mais son absence. Le retrait du féminin par rapport au chant et au langage masculins est complet:

> [...] Et moi, désormais distincte, habitant ce corps éphémère, le mien, habitant ma voix comme si elle était ma terre et ma maison. 18

L'instance féminine accède enfin à une unité tant corporelle que verbale et poétique, dans une langue triviale, familière et intime, loin du malaise de soi qui traverse l'écriture de La Partition et de Si vivre est tel.

## Vers une mythographie féministe...?

«Faire travailler l'inconscient collectif dans une autre direction que celle des fascismes: vers une perception acceptée de la différence »19: telle est la portée finale de l'entreprise poétique de Monique Laederach, qui se déroule à travers les trois derniers recueils. Ancrée sur le plan théorique dans le différencialisme français des années 1970 dont Hélène Cixous est l'une des porte-paroles 20, l'auteure tente de concilier écriture

Monique Laederach, «Ce chant mon amour», op. cit., p. 254.

Monique Laederach, «Suisse d'expression française: la fascination de la

Littérature majuscule », (1998-1999?), op. cit.

Après avoir critiqué la position universaliste qui fait usage d'une objectivité tronquée, c'est-à-dire centrée sur le masculin, le différencialisme soutient qu'il y a deux «sexes» au sein de la même humanité qui tissent leurs rapports au monde de manière différente. Ainsi, «la libération des femmes n'est pas que le dépassement d'une injustice: c'est aussi la manifestation d'une dimension du rapport au monde occultée jusqu'ici» (Françoise Collin, «Différence des sexes (théories de la)», in Helena Hirata et al., Dictionnaire critique du féminisme, Paris, PUF, 2000, Pp. 26-35). L'entreprise différencialiste, menée par trois théoriciennes francophones - Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva - s'inspire de la philosophie de la déde la déconstruction des penseurs français à tendance heideggerienne (Derrida, Foucaut) Foucault) et des théories psychanalytiques lacaniennes dont elles se distancient.

et féminisme, art et politique, dans son interprétation de l'écri-

«Ecriture féminine» signifie tout d'abord pour moi qu'il s'agit d'une écriture issue de plume féminine, et qui se situe dans une grande, sinon totale liberté par rapport à la tradition littéraire occidentale - francophone et masculine en particulier. [...] Je dirais: une manière d'appréhender moins linéaire, moins soumise aux hiérarchies en cours, moins rationnelle, et, sans doute, plus «mythique».

Ce n'est pas le corps. Non. Et pourtant, c'est le corps: il est notre premier médium, et nous en restons proches.21

Cette liberté prônée par rapport à la tradition n'est qu'illusoire, dans le sens où l'écriture de Monique Laederach parle à partir du territoire hostile de cette même tradition dont elle tente de s'abstraire, tout comme Eurydice. Mais sa récupération des figures mythologiques met en cause l'idéal universel de la littérature et de la liberté du poète en tant qu'artiste, comme ici à travers la figure d'Orphée. De même, elle fait une place à la problématique du sujet femme en littérature en ajustant les représentations féminines existantes, ici la figure d'Eurydice, à travers une récriture critique. Comme l'écrit Rachel Blau DuPlessis:

No «writing» exists that is not in fact a reading of former writing, an anthology in part, an appropriation of prior texts. [...] The situation of a woman in some version of that-culture-inwhich-we-all-exist may be described as the desirous reader. She is the reader desiring something, some thing not yet

in Solitude surpeuplée: femmes écrivains suisses de langue française, Doris Jakubec et Daniel Maggetti (dir.), Lausanne, Editions d'En Bas, 2001 (2º édition) pp. 224 225 tion), pp. 224-225.

L'affirmation de la différence passe par une déconstruction des modèles binaires hiérarchisés et par la remise en question des notions de l'Un et du Même par rapport auxquelles la femme a été définie comme l'Autre. Ce sexe qui n'en est pas un de Luce Irigaray thématise la résistance du féminin à l'Un, représenté par le phallus symbolisant l'ordre masculin en lui opposant une symbolique utérine plurielle et mouvante. Ce courant a souvent été taxé d'essentialisme à cause de son enracinement dans la théorie psychanalytique et par la revendication, tant au niveau littéraire qu'analytique, d'une écriture féminine ancrée dans le corporel.

there, perhaps partially there, fleetingly there, oppositionally there, reductively there; if there, perhaps unread, and unread is unseen, unheard. The desirous reader chases this woman among words, these women among words. She reads them in, she reads them out.<sup>22</sup>

Le processus de (r)écriture, démontré ci-dessus comme l'acte de lire des textes qui laissent un sentiment d'insatisfaction <sup>23</sup>, révèle l'écrivaine comme lectrice désireuse de combler un vide dans les représentations féminines. Le mouvement d'une lecture pour soi qui participe à l'inscription de soi dans la mémoire collective («cette-culture-dans-laquelle-nous-existons-ensemble») est doublé par le mouvement d'une lecture à voix haute qui est le lieu même de la récriture. Considérée comme outil de désamorçage de ce que Monique Laederach appelle avec Cixous «le langage du pouvoir» <sup>24</sup>, qui opère contre

<sup>23</sup> Colette Audry écrit également à ce propos: «Les femmes qui aiment lire ne peuvent satisfaire leur passion sans avaler des couleuvres. [...] Mais rien n'a guéri les femmes de lire. Car la littérature est leur héritage, à elles aussi et elles font bien de ne pas y renoncer. » Colette Audry, « Préface », in Michelle Coquillat,

La Poétique du mâle, Paris, Gallimard, 1982, pp. 17-18.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> «Aucune "écriture" n'existe qui ne soit pas en réalité une lecture d'une écriture antérieure, une anthologie en partie, une appropriation de textes précédents. [...] La situation d'une femme dans une quelconque version de cette-culture-dans-laquelle-nous-existons-ensemble pourrait être décrite comme une lectrice désireuse. Elle est la lectrice qui désire quelque chose, chose qui n'est pas encore là, peut-être partiellement là, fugitivement là, oppositionnellement là, là de manière réduite; si elle est là, elle est peut-être non lue, et ce qui est non lu est non vu, non entendu. La lectrice désireuse court après cette femme parmi les mots, ces femmes parmi les mots. Elle les lit dans son for intérieur, elle les relit à voix haute.» (Ma traduction), in Rachel Blau DuPlessis, The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice, London, Routledge, 1990, p. 120.

Autrement appelé par Cixous «le phallogocentrisme». Dans la théorie critique de la déconstruction, le terme «phallogocentrisme» est dérivé du néologisme initial «logocentrisme» inventé par Jacques Derrida. Cette notion fait référence à la tendance de la pensée occidentale d'orienter toute conception du langage vers le logos et le phallus. Autrement dit, le langage dans la tradition philosophique occidentale préoccupée par la vérité et la raison n'est pas neutre, mais privilégie une expression rationnelle et logique traditionnellement attribuée au masculin, réduisant du coup le féminin au silence. Ce terme a été souvent cité par les théoriciennes différencialistes dans leur entreprise de démantèlement de la pensée binaire entre positif/négatif, âme/corps, présence/absence, hétérosexuel/homosexuel, littéral/métaphorique, transcendance/immanence, signifié/signifiant dans leurs démarches sur l'écriture féminine.

l'expression de la subjectivité féminine, la récriture permettrait, utilisée à bon escient, d'éviter les pièges de la «Littérature majuscule». Elle ouvrirait la possibilité de créer de nouvelles formes qui se refusent à l'assimilation par le discours patriarcal et qui brisent la barrière des genres littéraires. Cette traversée poético-critique des mythes féminins pourrait être lue comme une contribution à la constitution d'une mythographie féministe/féminine subversive – dont *Pénélope* (1971), deuxième recueil de Laederach, fait aussi partie. Cette réinterprétation des figures féminines œuvrerait à la création de modèles littéraires positifs et légitimes, dont l'effet viserait le démantèlement des stéréotypes féminins et une transformation de l'imaginaire collectif, qui derrière l'illusion d'universalité se révèle masculiniste.

## Sous la direction de DOMINIQUE KUNZ WESTERHOFF

## Mnémosynes

La réinvention des mythes chez les femmes écrivains

