



# CLIO. Histoire, femmes et sociétés

11 (2000)

Parler, chanter, lire, écrire

---

Merete Stistrup Jensen

## La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine»

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 09 novembre 2007, consulté le 10 février 2012. URL : <http://clio.revues.org/218> ; DOI : 10.4000/clio.218

Éditeur : Presses universitaires du Mirail

<http://clio.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://clio.revues.org/218>

Document généré automatiquement le 10 février 2012. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

Tous droits réservés

Merete Stistrup Jensen

## La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine»

- 1 Vers la fin de son livre *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir a quelques remarques sur la création littéraire des femmes qu'elle juge médiocre à tout point de vue. Les femmes ne saisissent pas le monde sous sa figure universelle, mais à travers une vision singulière. Elles restent en grande majorité conformistes, n'enrichissant pas notre vision du monde, et les rares insurgées (Jane Austen, les sœurs Brontë, George Eliot) ont «dû dépenser négativement tant d'énergie pour se libérer des contraintes extérieures qu'elles arrivent un peu essouffées à ce stade d'où les écrivains masculins de grande envergure prennent le départ ; il ne leur reste plus assez de force pour profiter de leur victoire et rompre toutes les amarres»<sup>2</sup>. Aucune femme n'a donc été à la hauteur des *Confessions*, du *Procès*, *Moby Dick*, *Ulysse*.
- 2 Comment écrivent-elles alors ? Je cite quelques extraits : «Il est connu que la femme est bavarde et écrivassière ; elle s'épanche en conversations, en lettres, en journaux intimes. Il suffit qu'elle ait un peu d'ambition, la voilà rédigeant ses mémoires, transposant sa biographie en roman, exhalant ses sentiments dans des poèmes»<sup>3</sup>. Et plus loin : «Les femmes ne dépassent jamais le prétexte, me disait un écrivain. C'est assez vrai. Encore toutes émerveillées d'avoir reçu la permission d'explorer ce monde, elles en font l'inventaire sans chercher à en découvrir le sens. [...] Un des domaines qu'elles ont exploré avec le plus d'amour, c'est la *Nature* ; pour la jeune fille, pour la femme qui n'a pas tout à fait abdiqué, la nature représente ce que la femme elle-même représente pour l'homme : soi-même et sa négation, un royaume et un lieu d'exil ; elle est tout sous la figure de l'autre»<sup>4</sup>.
- 3 À lire aujourd'hui ces remarques sévères, on mesure tout le poids d'une culture dite universelle — et masculine — qui conduit le jugement de Beauvoir à ressasser des stéréotypes bien connus. Influencée par une conception normative de l'écriture, elle ne voit, ne peut voir dans les écrits des femmes qu'une littérature opprimée, a priori sans intérêt. Aussi, elle ne fait que reproduire un certain nombre de clichés traditionnellement attribués à la production littéraire des femmes : le recours à des formes soi-disant préesthétiques<sup>5</sup> — lettres, journal intime —, une littérature limitée par une certaine subjectivité qui s'attache à décrire des atmosphères plutôt qu'à composer une véritable histoire (un monde), qui n'arrive à créer des personnages convaincants que du côté féminin, qui privilégie la description de la vie intérieure avec ses émotions et sentiments, qui dans son vocabulaire vise la sensualité concrète et spontanée plutôt que l'élégance abstraite ; enfin une littérature qui trouve son royaume — ou lieu d'exil — dans la Nature.
- 4 La nature est probablement le topos le plus vigoureux, le plus tenace, dans lequel toute une part de la littérature des femmes s'est vue enfermer : la nature comme thématique, récurrence des métaphores issues du champ sémantique de la nature, pratique d'un style naturel, c'est-à-dire non travaillé, spontané ; enfin le recours à des genres qu'on qualifie parfois de «naturels» (genre épistolaire, journal intime, roman à la première personne) parce qu'ils sont fondés — conventionnellement — sur des stylisations du langage oral, c'est-à-dire qu'ils relèvent de la communication dite «naturelle», du langage ordinaire, à la limite de la littérature.
- 5 Un exemple bien connu pour illustrer le topos du style naturel attribué aux femmes pourrait être les lettres de Madame de Sévigné. Je cite une préface relativement récente de Bernard Raffalli : «La même exigence d'une *esthétique du naturel* qui la pousse à tout dire, ne la fait reculer devant aucune audace linguistique<sup>6</sup> [...] Mais la plus grande ambition de cet art ambigu consiste à vouloir atteindre la transparence absolue de la communication en refusant les "effets" de la littérature»<sup>7</sup>.
- 6 Dans *Le deuxième sexe*, l'ambition de Beauvoir est effectivement tout autre que de proposer une réflexion sur la littérature des femmes, encore moins sur leur style ou leur écriture. Hormis ces quelques remarques qui renvoient les écrits de femmes à des clichés fâcheux, *Le deuxième sexe* est, bien sûr, une grande critique de la mythologie du féminin naturel.

- 7 Qu'advient-il de cette idéologie du naturel 25 ans plus tard, quand le paysage littéraire a fondamentalement changé et que la notion d' «écriture féminine» se voit lancée à la suite des mouvements des femmes ? En soi, la combinaison des deux termes : écriture + féminine semble contradictoire, «féminine» suscitant d'emblée une connotation essentialiste, alors qu' «écriture» est plutôt chargée d'une valeur inverse, renvoyant à l'idée «moderne» du sujet comme un effet de discours, comme traversé par de multiples voix. Je reviendrai plus loin sur ce paradoxe.
- 8 La notion d'«écriture féminine» apparaît vers 1975, quand Hélène Cixous publie *La jeune née* en collaboration avec Catherine Clément, suivi, dans la même année, de l'essai «Le rire de la méduse» dans un numéro de *L'Arc*, consacré à Simone de Beauvoir. En 1977, Cixous publie *La venue à l'écriture* ; dans la même année des revues comme *Sorcières* ou *Revue des Sciences humaines* consacrent des numéros spécifiques à cette question : existe-t-il une écriture féminine ?
- 9 Que dire de ces textes, en les relisant une vingtaine d'années plus tard ? On est d'abord frappé par leur caractère quelque peu révolu au point de se demander si la notion d' «écriture féminine» au lieu d'ouvrir sur une théorie générale de la production littéraire des femmes, comme on a pu le penser à ce moment, n'est pas plutôt un phénomène historique, limité à une certaine époque, la décennie 75-85. Un tel point de vue pourrait d'ailleurs se justifier par le fait que dans leur manuel *La littérature en France depuis 1968*, B. Vercier et J. Lecarme regroupent un grand nombre d'écrivaines contemporaines dans un seul chapitre intitulé «Ecritures féminines».
- 10 Que recouvre la notion de «féminin» dans l'écriture ? Je propose d'abord de faire un retour sur les écrits de Cixous, qui se trouvent au cœur de ce débat. Dans *La jeune née*, Cixous énumère trois points concernant la féminité dans l'écriture : en premier lieu, un privilège de la voix, c'est-à-dire une oralisation de la langue impliquant un rapport moins sublimé à la mère : «Dans la femme il y a toujours plus ou moins de “la mère” qui répare et alimente, et résiste à la séparation»<sup>8</sup>. Ce rapport à une certaine oralité se traduit dans les métaphores qui parcourent le texte même de Cixous ; la voix c'est «le lait intarissable», «la femme écrit à l'encre blanche»<sup>9</sup>. Le rapport à l'oralité fait également de l'écriture féminine «un chant d'avant la loi» — le chant est encore une métaphore récurrente.
- 11 On peut établir des parallèles entre la conception de la voix chez Cixous et la modalité langagière que Kristeva appelle le sémiotique et qu'elle oppose à une autre modalité : le symbolique. Le sémiotique renvoie, en effet, à l'oralité et au plaisir, ce «préalable» à la symbolisation qui concerne les pulsions et qui, dans le langage poétique, apparaissent notamment sous forme de rythmes phoniques et de musicalité sémantique. Il s'agit de fonctionnements qui remontent à des structures pré-œdipiennes, et Kristeva utilise parfois le terme «sémiotique maternel» pour qualifier ces processus qu'elle oppose au symbolique, le langage «social», constitué comme lieu paternel, lieu du surmoi<sup>10</sup>. D'après Kristeva, la femme reste le support le plus solide de la socialité, mais occulté ou n'apparaissant que dans les ruptures du symbolique, si bien que lorsque «le sujet-en-procès» se découvre séparé (du symbolique), il se découvre en même temps féminin<sup>11</sup>. Par ailleurs, on peut noter que Kristeva récuse l'idée d'une écriture féminine et ne voit dans les écrits de femmes que des particularités stylistiques et thématiques<sup>12</sup>.
- 12 En second lieu, Cixous voit les effets de féminité dans le privilège du corps. Ce rapport moins sublimé au corps apparaît dans l'histoire comme un revers : «les femmes ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences»<sup>13</sup>. L'hystérie traditionnellement allouée à la femme fournit un exemple typique dans la mesure où elle signifie la souffrance d'un corps en mal de langage ; la souffrance d'un individu qui ne participe que très peu aux échanges symboliques, tout en résistant aux signes qui lui sont imposés. La jonction entre corps et langage, voire la somatisation même, se retrouve aussi du côté des «sorcières», et de façon plus verbalisée chez les «mystiques». Selon Irigaray, le discours mystique est «le lieu, le seul où dans l'histoire de l'Occident la femme parle, agit, aussi publiquement»<sup>14</sup>.
- 13 Or, l'optique de Cixous est de revaloriser ce rapport au corps, plutôt que de l'envisager comme une forme d'oppression, susceptible de disparaître à mesure que les femmes prennent la parole

en leur propre nom. Si Cixous s'efforce de revaloriser un langage dont le rapport au corps semble moins sublimé, c'est comme elle dit : «plus corps donc plus écriture»<sup>15</sup>. Il ne s'agit justement pas de style, associé plutôt à l'idée de l'unicité du sujet individuel, mais d'écriture en ce sens que l'écriture est censée instaurer un lieu pluriel, traversée de plusieurs voix, qui en déplaçant le sens habituel des mots introduit une polysémie qui nous fait percevoir le monde autrement. Enfin, si la notion de style implique un choix actif de la part de l'auteur, reposant sur l'idée d'un dualisme entre le fond et la forme, la notion d'écriture suppose un rapport qui se veut plus près de l'inconscient.

14 Dans ses textes de fiction, Cixous introduit en effet ce qu'elle appelle des mots-de-corps, c'est-à-dire des jeux de mots qui sont censés produire une rupture dans le symbolique, introduire de l'imaginaire «féminin» dans le langage : «ellusions» à la place d'«illusions», «joues et nuites» à la place de «jours et nuits», «fanthommes» à la place de «fantômes», «biografille» à la place de «biographie», «suroncle» à la place de «surmoi», les femmes seraient «sans d'hommicile fixe», etc.

15 En troisième lieu, Cixous voit les effets de féminité dans la «dépropriation» ou la «dépersonnalisation», c'est-à-dire une subjectivité ouverte, une capacité de s'ouvrir à l'autre. A ce propos, on pourrait évoquer une phrase de Virginia Woolf : «C'est là une des plus grandes supériorités de la femme que de pouvoir passer, fût-ce à côté d'une belle négresse, sans vouloir en faire une Anglaise»<sup>16</sup> qui, quoiqu'elle n'entre pas dans les propos de Cixous, illustre bien cette idée de pouvoir voir l'autre dans sa différence, sans réduire l'autre au même.

16 Historiquement, les femmes ont occupé la place de l'autre dans un rapport hiérarchisé, faisant du «féminin» quelque chose qui ressemble au «masculin» mais en moins bien, en moins parfait — ou, au contraire, très idéalisé, ce qui revient au même. Revaloriser l'autre dans sa différence signifie donc accorder de l'importance à ce qui dans l'écriture est impropre, ce qui relève de l'hétérogène, du sens indécidable, de l'autre face du texte. Cette inscription de la non-identité est, pour une large part, connotée au «féminin», non seulement chez Cixous, mais aussi, par exemple, dans les lectures déconstructives de Derrida. À la place d'une individualité bien affirmée sera donc valorisé le sujet clivé, pas seulement comme un écho aux théories modernes du sujet (psychanalyse, analyse du discours, critique déconstructive), mais appuyé sur un vécu particulièrement féminin en ce sens que les femmes par l'expérience de la maternité seraient davantage susceptibles de vivre «une subjectivité se divisant sans regret»<sup>17</sup>. On peut noter que Kristeva adopte le même point de vue sur la maternité comme épreuve radicale de clivage du sujet<sup>18</sup>.

17 Dans ce que je viens d'esquisser comme une théorie sur l'«écriture féminine» chez Cixous, on se trouve finalement confronté à une sorte de paradoxe, puisque le refus de l'identité à soi entre dans une logique d'une affirmation du féminin. Il semble y avoir une contradiction entre l'idée même du dépouillement du sujet, d'ailleurs caractéristique de toute une part de l'écriture moderne, qu'elle soit écrite par des hommes ou des femmes, et ce qui, malgré tout, s'avère être une forte affirmation identitaire. La question se pose alors de savoir comment articuler le lien entre un sujet «féminin» qui vient tout juste d'apparaître (*La jeune née*, *La venue* à l'écriture) et l'effort — parallèle — de dénaturer les dualismes de la métaphysique occidentale, que ceux-ci relèvent des rapports de sexe ou d'autres oppositions.

18 Si, dans *La jeune née*, on peut lire : «Il n'y a pas plus de “destin” que de “nature” ou d'essence, comme tels, mais des structures vivantes, prises, parfois figées dans des limites historico-culturelles»<sup>19</sup>, on est quand même frappé par une réflexion qui, hormis quelques passages ponctuels rappelant le caractère culturel de la différence des sexes, écarte en somme toute considération historique. D'une part, Cixous souhaite valoriser des notions comme la voix, le corps, la dépropriation dans l'écriture, parce que historiquement, philosophiquement, les effets de féminité se trouvent là, mais cela ne veut pas dire que les femmes ont réellement écrit de ce côté-là, loin de là même. A ce propos, on se rappelle la fameuse note en bas de page dans *Le rire de la Méduse*, où Cixous dit qu'elle n'a vu inscrire de la féminité dans la littérature française que par Colette, Duras et Jean Genet. A ce niveau, on n'a rien à dire, parce qu'il s'agit en fait, non pas d'une théorie justifiée et documentée, mais plutôt d'une mise en avance d'une poétique ou d'un modèle esthétique bien précis. Ce qu'on peut dire, c'est : pourquoi, en

somme, parler des effets de *féminité* puisqu'il y a si peu de rapport entre féminité et femmes réelles, femmes dans l'histoire et leur écriture. D'autre part, un glissement ou une certaine confusion se produit sans cesse, dans les textes de Cixous, entre *féminin* et *femme*. Ainsi on peut également lire que «s'il y a un "propre" de *la femme*, c'est probablement sa capacité de se déroprier sans calcul»<sup>20</sup>, ou bien «plus que l'homme invité aux réussites sociales, à la sublimation, *les femmes* sont corps»<sup>21</sup>.

19 Ainsi il se dégage une vision a-historique des femmes. Trop apparentées au corps, les femmes subliment moins et ne peuvent de ce fait accéder tout à fait à l'ordre symbolique, défini comme masculin. De plus, on peut s'interroger sur la notion du corps : s'agit-il d'un corps réel, imaginaire ou culturel ? Dans cette façon a-historique de se référer au corps, celui-ci tend à se confondre avec l'idée d'une nature du corps.

20 Il me semble également que la notion de féminité est problématique dans son assimilation presque totale avec le maternel. Cixous va même jusqu'à parler de «sexe maternel» dans certains de ses textes de fiction<sup>22</sup>. D'abord, il paraît étrange de concevoir le féminin uniquement sous l'angle du maternel. Et, ce «maternel» n'est jamais interrogé mais semble aller de soi, c'est-à-dire conçu comme lié au corps, à l'oralité de la voix, à une généreuse dépropriation de soi. Cette façon d'identifier le maternel à une structure finalement pré-œdipienne implique une naturalisation qui confine le maternel-féminin à une sorte de matrice-nature, préalable à la culture. L'écriture féminine serait-elle, en somme, une «écriture au *maternel*» ? On retrouve par ailleurs la même assimilation entre le féminin et le maternel chez Kristeva et Irigaray.

21 Dans une optique un peu divergente, mais poursuivant la même interrogation sur la place du «féminin» dans le système socio-symbolique, Marcelle Marini a également abordé la question de l'écriture féminine, notamment dans son ouvrage *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras* (1977).

22 D'inspiration psychanalytique, ce livre s'interroge sur ce que Marini appelle, non pas une représentation, mais une forclusion du sexe féminin de l'économie symbolique : «car le féminin replié sur le maternel se définit de tout ce qui est à exclure pour entrer dans l'ordre socio-symbolique»<sup>23</sup>. Et plus loin, elle précise que «cette exclusion du corps maternel fait de celui-ci un réservoir de *nature* contre lequel peut naître le système socio-symbolique, l'hétérogène appelé à soutenir l'homogénéité»<sup>24</sup>.

23 Dans des analyses littéraires, Marini montre combien l'œuvre de Duras, en particulier *Le vice-consul* (1966), s'inscrit pleinement dans cette problématique, puisque le personnage féminin, typiquement durasien, refuse l'apprentissage de l'ordre social, choisissant en quelque sorte d'être folle, infirme, sourde-muette — ou, comme c'est le cas dans *Le vice-consul*, mendicante, celle qui demeure fixée à la Demande : «éternellement dépendante et repoussée [...], elle rôde pitoyable et menaçante, dans le no man's land»<sup>25</sup>. Dans son écriture même, en désarticulant les modèles romanesques, en cassant la syntaxe, en procédant à des distorsions multiples, Duras se situe «au plus près de cette voix [de femme] qui n'arrive à se placer que dans les intervalles du discours masculin, en rupture, en étrangeté»<sup>26</sup>.

24 Ainsi l'œuvre de Duras pose la question du corps féminin comme corps désirant, en dédoublant cette question par une autre : qui parle et qui est parlé(e) ? Si Duras a souvent eu recours à un narrateur masculin, c'est, d'après Marini, que toute articulation d'un «je» de l'énonciation avec un corps-sexe féminin semble difficile, voire inconcevable. Mais en faisant, par exemple, de la mendicante un sujet de l'énoncé («elle») ambigu, proscrite du symbolique puisqu'elle n'est fille/épouse/mère de personne, Duras dénonce en même temps «ce monstre hybride qu'est "l'effet-femme" dans notre société : mi-sujet (mimant le) masculin, mi-mère objet»<sup>27</sup>.

25 Marini retrace donc ces «territoires du féminin», qui se dessinent en creux, visant non seulement à inscrire le *Nom-de-la-Mère* dans le texte, mais aussi à ouvrir sur une représentation distincte entre le féminin et le maternel, c'est-à-dire à un sujet féminin qui n'est pas récupéré par la seule fonction maternelle.

26 En 1981, Béatrice Didier publie son livre *L'écriture-femme* dont le titre déjà témoigne d'un certain malaise à utiliser le terme «écriture féminine», bien que le mot apparaisse fréquemment à l'intérieur du livre. Le long préambule se présente effectivement comme une grande interrogation sur la pertinence de rapprocher les écrits de femmes en fonction d'une

perspective commune : «s'il était peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de l'écriture féminine, il est bien vrai que, dans la pratique, les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes, et que, malgré tout, il peut apparaître légitime de réunir dans un même volume des études portant sur des textes aussi différents que *La princesse de Clèves* ou *Le ravissement de Lol V. Stein*»<sup>28</sup>. Ainsi la marginalité de la production littéraire des femmes, l'importance du facteur social dans la création artistique, justifient qu'on ait recours au terme d'écriture féminine, malgré le risque que cela comporte de l'enfermer dans une sorte de ghetto.

27 Dans une perspective historique, les ressemblances dans la condition sociale font, qu'on peut énumérer un certain nombre de faits récurrents chez les femmes auteurs :

- Elles ont souvent vécu en marge du système familial (veuves, femmes sans enfants, célibataires, lesbiennes, religieuses).
- Elles ont souvent eu recours à un pseudonyme masculin pour se faire éditer (la question est d'ailleurs très complexe depuis les différentes raisons de famille jusqu'à la réception).
- La création féminine est souvent précoce ou, au contraire, tardive.
- Il s'agit souvent d'une écriture cachée, occultée, liée à un complexe de culpabilité, à cause de l'hostilité de la société.

28 Parmi les thématiques récurrentes, Béatrice Didier souligne l'importance des sujets qui ont rapport avec l'intimité, voire un certain intimisme ; prédominent également des questions d'identité, malaise ou difficulté d'inscrire l'identité dans le texte ; l'enfance apparaît souvent comme un lieu privilégié, préservé des contraintes et frustrations futures ; enfin, si le corps féminin apparaît dans la littérature masculine comme un corps morcelé, lié, bien sûr, à son statut d'objet érotique, l'«écriture féminine» explore à la fois le corps comme une unité et le désir de la femme tel qu'il se révèle dans des formes peu admises : l'auto-érotisme, l'homosexualité, l'inceste, la jouissance. En ce qui concerne les formes récurrentes, Béatrice Didier constate que les femmes ont souvent eu recours à ce qu'elle appelle les «genres du JE» : roman chargé de flux autobiographique, genre épistolaire, journal intime, poésie.

29 Fondé sur des études ponctuelles, le livre de Béatrice Didier ne prétend pas être exhaustif, ni fournir des synthèses universelles. Mais il a le grand mérite de tracer un champ d'études et d'insister sur une approche plurielle, ne négligeant pas les aspects historiques et sociaux. On peut regretter que l'analyse thématique soit privilégiée et que les questions formelles ne soient abordées que de façon épisodique — dans un livre qui porte néanmoins le titre *L'écriture-femme*.

30 Tout le monde ne partage pas, bien sûr, l'idée d'une «écriture féminine». Monique Wittig, par exemple, se situe aux antipodes de ce courant : «Ecriture féminine est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la "féminité" : Différence, Spécificité, Corps/femelle/Nature [...] car écriture et féminité s'associent pour désigner une espèce de production biologique particulière (à "la femme"), une sécrétion naturelle (à "la femme"). Ainsi donc "écriture féminine" revient à dire que les femmes n'appartiennent pas à l'histoire et que l'écriture n'est pas une production matérielle»<sup>29</sup>.

31 D'autre part, Monique Wittig souligne le problème du genre féminin et masculin, c'est-à-dire l'inscription de la différence des sexes dans la *langue* (genre des mots, lexique, pronoms, règles syntaxiques de l'accord). Ainsi l'usage de la langue identifie le genre masculin à ce qui est général et le genre féminin à ce qui est marqué, si bien qu'il semble difficile pour une femme écrivain d'utiliser le féminin dans les cas où elle veut universaliser (et non particulariser) ce qu'elle écrit. A ce propos, les nombreux *narrateurs* dans l'œuvre de Sarraute fournissent un exemple privilégié. De son côté, Monique Wittig opte dans son roman *Opoponax* (1964) pour le pronom neutre «on» comme sujet principal, désignant le groupe de petites filles qui se trouvent au cœur de ce récit d'enfance.

32 Dans le même esprit, on peut signaler *La petite sœur de Balzac* (1989) de Christine Planté. Le livre constitue, avec son approche historique et littéraire, une critique importante de l'idée même d'une écriture féminine, tout en situant la question autrement : «Pourquoi ce qu'une femme veut dire relèverait-il nécessairement de la féminité, pourquoi, quand une femme écrit,

aurait-elle avant tout, uniquement et toujours cela à dire ? Et qu'est-ce que la féminité ?<sup>30</sup>. Se référant à une citation de Virginia Woolf — «Il est beaucoup plus important d'être soi-même que quoi que ce soit» — Christine Planté situe la question de l'écriture à un niveau a priori personnel : «ce que les femmes (et hommes) cherchent dans leur vie et dans l'écriture, c'est le droit à la différence de chacun(e) à chacun(e), le droit de devenir soi-même par le langage»<sup>31</sup>. Admettre que l'écriture est un lieu de différence, de toutes les différences, suppose de renoncer à l'idée d'un ensemble femme, d'une culture féminine, en somme d'admettre que «les femmes ne se comptent qu'une par une»<sup>32</sup>. Ce point de vue n'exclut pas qu'il n'y ait pas de ressemblances dans la situation littéraire des femmes, mais sera d'abord accentuée la diversité, la richesse du multiple dans l'écriture.

33 Le livre de Christine Planté se présente en effet comme une étude très documentée sur le statut de la femme auteur, principalement au XIX<sup>e</sup> siècle, montrant l'importance cruciale de la réception des œuvres de femmes et plus précisément le poids de la misogynie dans la critique littéraire. Sous le titre métaphorique *La petite sœur de Balzac*, sera donc abordée la problématique d'écrire à l'ombre des grands hommes, d'écrire dans un semblant d'égalité, c'est-à-dire écrire comme un homme, ou bien écrire dans un semblant de différence, c'est-à-dire écrire comme une femme — mais telle que les hommes ont défini la femme et son écriture — l'une ou l'autre possibilité s'avérant piéger à l'avance leurs écrits, car écrire comme un homme confère à la femme un statut d'exception ambiguë : ce n'est plus une femme mais un être hybride, un monstre ; et écrire comme une femme est d'emblée dévalorisant, les genres féminins étant considérés comme des genres mineurs.

34 Il est temps de conclure sur l'ensemble de ces propos et de répondre à la question initialement posée : l'écriture féminine, serait-elle un phénomène historique, circonscrit aux années 70 ? Si on remonte à cette période, il paraît évident qu'une certaine génération de femmes s'est reconnue — plus ou moins — dans une écriture dite féminine, d'ailleurs un peu dans l'esprit du moment culturel général de mai 68, qui a également soulevé la question d'autres types d'écritures communautaires : existe-t-il une écriture juive ? une écriture homosexuelle ? etc. Or, cette affirmation identitaire semble largement abandonnée aujourd'hui.

35 Si le «courant» de l'écriture féminine marque une étape importante de prise de conscience, l'idée même semble devenue non seulement caduque mais aussi improbable comme vision globale. Dans la présentation chronologique que je viens de faire depuis Beauvoir jusqu'à aujourd'hui, il se dégage, à l'évidence, une évolution de la position du problème. Depuis une vingtaine d'années l'afflux d'études ponctuelles, d'analyses concrètes sur telle ou telle œuvre, période, genre littéraire, etc., mais aussi les gros ouvrages sur l'histoire littéraire des femmes parus depuis une dizaine d'années dans plusieurs pays occidentaux — tout cela montre à l'évidence une grande diversité esthétique et thématique qui va à l'encontre de l'idée même d'une écriture féminine.

---

### **Bibliographie**

beauvoir Simone de, 1976 (1949), *Le deuxième sexe* I-II, Paris, Gallimard.

cixous Hélène, gagnon Madeleine, leclerc Annie, 1977, *La venue à l'écriture*, Paris, 10/18.

cixous Hélène, clément Catherine, 1975, *La jeune née*, Paris, 10/18.

cixous Hélène, 1975, «Le rire de la Méduse», Paris, *L'Arc* 61.

— 1980, *Illu*, Des femmes.

— 1986, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes.

didier Béatrice, 1981, *L'écriture-femme*, Paris, puf.

irigaray Luce, 1974, *Spéculum*, Paris, Minuit.

kristeva Julia, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.

— 1977, *Polylogue*, Seuil.

— 1977, «Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur *Polylogue*», *Revue des Sciences Humaines* 4, Université de Lille III, pp. 495-501.

— 1995, «Le temps des femmes», in Michel de Manassein (dir. par), *De l'égalité des sexes*, Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, pp. 23-38.

marini Marcelle, 1977, *Territoires du féminin. Avec Marguerite Duras*, Minuit.

— 1990, «Entre littérature et théorie. Plaidoyer pour les écrivaines», *Cahiers du cedref Université Paris VII*, 2, pp. 21-36.

planté Christine, 1989, *La petite sœur de Balzac*, Seuil.

— 1993, «Est-il néfaste pour qui veut lire de penser à son sexe ? Notes sur une critique féministe», *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature I*, Peter Lang, Bern, pp. 33-55.

— 1995, «Lire, écrire : égalité de droits par l'utopie des différences», in M. de Manassein, *De l'égalité des sexes*, pp. 305-317.

sévigné Madame de, 1976, *Lettres*, Garnier-Flammarion.

wittig Monique, 1982, «Postface» à Djuna Barnes, *La passion*, Flammarion.

woolf Virginia, (1929) 1980, *Une chambre à soi*, Paris, Denoël/Gonthier.

## Notes

1 Ce texte est la version abrégée d'une communication donnée dans le cadre d'une des *Journées d'études interdisciplinaires Masculin/Féminin*, organisées à Lyon par les universités de Genève et de Lyon 2 (« La référence à la nature dans les discours sur le sexe », 6 mars 1998). La version complète est à paraître dans le premier numéro des *Cahiers Masculin/Féminin* de Lyon 2.

2 Beauvoir 1976 : 634.

3 Beauvoir 1976 : 628.

4 Beauvoir 1976 : 635-36.

5 Selon l'expression de Silvia Bovenschen dans *Die imaginierte Weiblichkeit*, 1979.

6 Madame de Sévigné 1976 : 21.

7 Madame de Sévigné 1976 : 27.

8 Cixous, Clément 1975 : 172.

9 Cixous, Clément 1975 : 173.

10 Kristeva 1977 : 69.

11 Kristeva 1977 : 77-78 et 1974 : 614.

12 *Revue des Sciences Humaines* 1977-4 : 498.

13 Cixous, Clément 1975 : 176.

14 Irigaray 1974 : 238.

15 Cixous, Clément 1975 : 175.

16 Woolf 1980 : 69.

17 Cixous, Clément 1975 : 167.

18 Kristeva 1995 : 34.

19 Cixous, Clément 1975 : 152.

20 Cixous, Clément 1975 : 162.

21 Cixous, Clément 1975 : 175.

22 Cixous 1980 : 204.

23 Marini 1977 : 91.

24 Marini 1977 : 118.

25 Marini 1977 : 195.

26 Marini 1977 : 103.

27 Marini 1977 : 135.

28 Didier 1981 : 10.

29 Wittig 1982 : 111-12.

30 Planté 1989 : 304.

31 Planté 1989 : 253.

32 Planté 1989 : 276.

***Pour citer cet article***

## Référence électronique

Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'«écriture féminine» », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 11 | 2000, mis en ligne le 09 novembre 2007, consulté le 10 février 2012. URL : <http://clio.revues.org/218> ; DOI : 10.4000/clio.218

---

---

***Droits d'auteur***

Tous droits réservés

---

***Résumé / Abstract***

L'article propose une réflexion critique autour de différentes théories sur l'« écriture féminine », leur évolution depuis 1975, et la place qu'occupe la notion de nature dans ces discours.

The article proposes a critical overview of some different theories about women's writing, discussing their evolution since 1975 and the place occupied by the notion of nature in these discourses.