



Jeanne d'Arc, ou plutôt Jeanne Rommée, car dans mon pays les filles prennent le nom de leur mère

de Monique Wittig

Éditions de Minuit, 2025



Photo : Colette Geoffrey Monique Wittig en 1985.

Après Schiller, Dumas, Michelet, Péguy, Dreyer, Bernanos, Bresson, Rossellini et auparavant Rivette, Besson, Dumont, Monique Wittig a écrit sa *Jeanne d'Arc*. Elle la lesbianise – Jeanne est désormais l'amante des voix qu'elle entend – dans un scénario qu'elle prévoit de réaliser avec la collaboration d'André Téchiné à la direction artistique, avant que des difficultés de financement n'entravent le projet. Ce texte achevé en 1988 et jusqu'ici inédit fait partie d'une série de réécritures wittigiennes de figures du canon, dans une perspective lesbienne radicale qui perçoit l'hétérosexualité non pas comme un état de nature mais comme un régime politique paramétré par les hommes au service de leur domination sur le groupe, créé de toutes pièces, des «femmes». Or au milieu des années 1980, Wittig, qui vit désormais

aux États-Unis, est déçue de ce qu'elle identifie comme l'anti-lesbianisme du féminisme français. Par conséquent, plutôt que de donner dans la geste épique et collective à l'œuvre dans *Les Guérillères* (1969), elle isole désormais des trajectoires héroïques. En 1985, elle écrit d'abord son (ou plutôt sa) *Quichotte* avec *Le Voyage sans fin*, texte de théâtre mis en scène pour sa compagne Sande Zeig, puis sa propre *Divine Comédie* avec *Virgile, non*, récit dans lequel elle est conduite par une guide nommée Manastabal dans les méandres de l'enfer hétérosexuel.

Avec *Jeanne*, qui devait également être jouée par Sande Zeig, il s'agit de faire sienne une figure du catholicisme alors en voie de récupération par Jean-Marie Le Pen. Il s'agit aussi, à la fin des années 1980, de faire du cinéma, enfin. Car Wittig estime avoir « *subi l'influence* » du cinéma « *dans tous [s]es écrits* » (*Dans l'arène ennemie*). En 1966, elle salue l'esthétique lacunaire à l'œuvre chez Godard comme un instrument d'émancipation (« Des films lacunaires »). En 1994, elle décrit le processus d'écriture des *Guérillères* comme un « *montage impitoyable* » (« Quelques remarques sur *Les Guérillères* »). En 1985, pour *Le Voyage sans fin*, elle accompagne d'une bande-son dialoguée et post-synchronisée le jeu muet de Zeig sur scène.

Quichotte comme Jeanne entendent des voix car toutes deux ont leur part de folie. Celle de Jeanne s'exprime sur le ton de l'arrogance altière héritée des *Guérillères*. Jeanne est formée à la guerre par ses voix (sainte Marguerite et sainte Catherine), qui devaient être jouées par Delphine Seyrig et Julie Christie, et espionnée par les moines de son futur procès. Présent et futur se confondent, dans un scénario qui évoque certains choix de Duras, notamment pour ce qui est de la désynchronisation du dialogue et de l'image. La brève note d'intention, œuvre en elle-même, cite *La Belle et la Bête* de Cocteau, *Down by Law* de Jarmusch, *La Prise de pouvoir par Louis XIV* de Rossellini et *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade.

Wittig procède de la même manière que Péguy dans les ensembles dramatiques qu'il a consacrés à Jeanne : elle se fonde quasi exclusivement, jusque dans le titre même, sur les échanges du procès de Rouen. On aurait envie d'opposer la lesbienne matérialiste à ce catholique socialiste si méfiant vis-à-vis de la modernité. Mais dans *Clio*, texte théorique très aimé de Godard, Péguy appelle à faire de l'Histoire une mémoire incarnée, subjective et souffrante. Alors, même si leurs Jeanne diffèrent, on constate que « *la fille au dur corsage* ¹ » sert toujours ceux qui refusent de croire en la manière dominante d'écrire l'histoire.

Hélène Boons

¹ Charles Péguy, *La Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* (1912).