



Menu principal

Ulysse lesbien : la figure du cheval de Troie dans l'œuvre de Monique Wittig

Louis-Thomas Leguerrier

Université Harvard

Auteur

Résumé

Abstract

This paper studies the role played by the figure of the Trojan horse in the work of Monique Wittig. I argue that if this particular figure is so important to Wittig, it is not only because it is a pillar of tradition that they want to overthrow, but also because, according to them, it is always from within that this overthrow can take place, just as it was from within that Odysseus was able to overthrow Troy. I also argue that the Trojan horse, through what Wittig calls the "universalization" of the lesbian standpoint, functions in their work as an anti-essentialist figure that dismantles notions such as identity and foundation.

Le premier roman de Monique Wittig, *L'Opoponax*, met en scène les années de formation de Catherine Legrand, une petite fille dont nous suivons la socialisation progressive auprès des autres filles qui fréquentent son école, ainsi que la naissance de son amour pour l'une d'elles, Valerie Borge. Dans une scène située vers la fin du roman, la classe de Catherine Legrand doit jouer une pièce de théâtre basée sur l'un des épisodes de *L'Odyssée* d'Homère :

On dit qu'on est sur le théâtre qu'on répète, on dit que ma mère de saint Hippolyte a choisi un passage de l'Odyssée, que c'est l'arrivée d'Ulysse à Ithaque. On dit que Catherine Legrand fait le lecteur, que Valerie Borge est Pénélope qu'Ulysse est une fille d'une grande classe Frédérique Darse dont on admire la stature haute les épaules la tête léonine. On dit qu'Eumée est fait par Gabrielle Murteau, que Suzanne Prat Nathalie Deleu Anne Gerlier sont des prétendants. On dit que Télémaque est Paule Faou la fille qui lit Virgile à livre ouvert, la fille qui a des yeux verts et un nez grec. On dit qu'on entend la musique réclamée par Ulysse après la tuerie qu'il a faite. On dit que Catherine Legrand attend Valerie Borge dans les coulisses qu'elle est rejointe par elle qu'elle l'embrasse sur la joue¹.

Dans cette scène, le poème d'Homère est présenté dans le contexte d'une formation, c'est-à-dire en tant que pilier de la tradition occidentale auquel toutes les personnes évoluant dans cette tradition devraient être exposées dès l'enfance. Il est présenté comme une initiation à la culture en général, comme un fond sur lequel pourra être reçue et appréciée la multitude des objets culturels encore à découvrir. En même temps, puisque ce sont des petites filles qui l'interprètent, *L'Odyssée* est aussi présentée comme un objet susceptible d'être détourné, parodié, arraché au sérieux de la haute culture et littéralement transformé en jeu d'enfant, en plus de poser le cadre à l'intérieur duquel se développe un amour échappant à l'hétérosexualité obligatoire, consacrée à travers les siècles par la tradition littéraire occidentale. Ces deux aspects, celui du classique se trouvant au fondement de la formation humaniste et celui de la parodie, du détournement, du renversement, sont l'un comme l'autre constitutifs du rapport que Wittig entretient avec la tradition au sein de laquelle elle-même a été formée. Ainsi, dans *Le Corps lesbien*, l'instance narrative déclare : « Heureuse si comme Ulyssea j/e pouvais revenir d'un long voyage² », détournant le fameux poème de Joachim Du Bellay intitulé « Heureux qui comme Ulysse » et féminisant du même coup le nom du célèbre héros grec. Or, comme l'a fait remarquer Dominique Bourque : « dans *Le Corps lesbien*, l'apparente féminisation des héros fictifs et historiques s'avère plutôt une neutralisation des pôles de la sociosexualité³ ». En remplaçant « un personnage sociosexué par un personnage qui échappe à ce mode de représentation⁴ », le procédé de Wittig aurait pour effet de révoquer « la classification des êtres humains en fonction de leur sexe biologique, ainsi que le système conceptuel et politique qui érige des variantes anatomiques – comme le sexe ou la couleur de la peau – en marqueurs d'essences distinctes pour mieux contrôler certaines classes d'individus⁵ ». Ce rapport problématique à la tradition, qui s'articule autour d'une stratégie visant à défamiliariser ce que Wittig appelle la « catégorie de sexe », se manifeste systématiquement, dans le corpus wittigien, à travers la reprise de figures provenant de *L'Iliade* et de *L'Odyssée*⁶, et notamment à travers la figure d'Ulysse.

Mais plutôt qu'aborder Ulysse en tant que personnage mis en scène, chez Wittig, parmi d'autres figures de l'Antiquité grecque, le présent article fait l'étude d'une figure beaucoup plus englobante pour l'écrivaine, qui implique Ulysse en même temps qu'elle le dissimule, à savoir le cheval de Troie. D'abord le titre d'un texte regroupé avec d'autres dans le volume *The Straight Mind* en 1992 et dans la traduction française parue en 2001 sous le titre *La pensée straight*, le cheval de Troie reviendra ensuite comme figure centrale du *Chantier littéraire*, paru de manière posthume en 2010. Comme on sait, c'est Ulysse qui imagina la ruse par laquelle Troie put être renversée, se distinguant, par cette façon indirecte et non conventionnelle de faire la guerre, d'un Achille et d'un Agamemnon, qui privilégient plutôt l'affrontement direct. Ainsi m'apparaît-il pertinent de penser l'affinité entre Ulysse et Wittig à partir du cheval de Troie, figure désignant par ailleurs le caractère indirect et non

conventionnel de la guerre que l'écrivaine doit mener au sein de la réalité textuelle qu'elle désire transformer. Si la subversion du personnage d'Ulysse dans l'œuvre de Wittig a été étudiée par la critique, en particulier dans les travaux de Dominique Bourque, la figure du cheval de Troie, et son rôle dans la conception wittigienne du langage, ont reçu beaucoup moins d'attention. Mireille-Calle Gruber a montré que le rapport de Wittig aux nombreux mythes qu'elle inscrit dans ses textes est informé par la figure du Cheval de Troie⁷. Or, il s'agit ici de montrer que cette figure informe non seulement l'usage que Wittig fait des mythes, mais aussi l'ensemble de sa poétique, ainsi que la conception du langage que cette poétique présuppose. Pour ce faire, je me base sur les travaux d'Annabel Kim qui, dans *Unbecoming Language: Anti-Identitarian French Feminist Fictions*, relit l'œuvre de Wittig à partir du *Chantier littéraire*, ouvrage posthume et très peu étudié par la critique, faisant ainsi apparaître de nouvelles perspectives pour penser la place du cheval de Troie chez l'écrivaine. Je présente d'abord le cheval de Troie comme tactique littéraire visant à défamiliariser le langage conventionnel et les catégories qui en découlent – notamment la catégorie de sexe –, ensuite comme une figure véhiculant ce que Wittig appelle « l'universalisation du point de vue lesbien », et enfin comme une stratégie anti-essentialiste qui ruine les notions d'identité et de fondement.

Plus encore que par les références directes à Ulysse qu'on trouve dans son œuvre, c'est par sa manipulation de la figure du cheval de Troie que Wittig se rapproche du *polumètis*, dont la ruse n'est « pas limitée à la particularité d'une activité définie », mais bien « multiple, plurielle, universelle⁸ ». Multiples sont les aspects sous lesquels se présente cette étrange « machine de guerre⁹ », plurielle sa manifestation en tant que praxis littéraire, et universelle la guerre qu'elle porte au sein du royaume de la « pensée straight ». Le cheval de Troie désigne chez Wittig l'ensemble des expédients littéraires par lesquels l'écrivaine errant au sein du langage tente d'échapper aux périls du contrat social hétérosexuel et de retrouver, au bout d'un dur et long voyage, l'Ithaque qu'elle appelle le « paradis des mots¹⁰ ».

La guerre des formes

Revendiquant sa filiation théorique avec les conceptions des formalistes russes sur l'« évolution littéraire », ainsi qu'avec le Nouveau Roman, Wittig conçoit la production littéraire comme une lutte perpétuelle pour inventer de nouvelles techniques et de nouveaux procédés qui feront apparaître les anciens comme dépassés, usés, désuets. Comme le résume Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception*, l'analyse que proposent les formalistes russes « décrit le cours prétendument paisible et continu de la tradition comme un processus rempli de mutations brusques, de révoltes déclenchées par des écoles nouvelles, de conflits entre genres concurrents¹¹ ». Cette conception de l'histoire littéraire comme théâtre de la révolte, du conflit, de la

concurrence, de la victoire et de la défaite des formes littéraires en lutte est précisément ce sur quoi Wittig met l'accent avec la figure du cheval de Troie :

Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. Et plus ce cheval de Troie apparaît étrange, non-conformiste, inassimilable, plus il lui faut de temps pour être accepté. En fin de compte il est adopté, et par la suite il fonctionne comme une mine, quelle que soit sa lenteur initiale. Il sape et fait sauter la terre où il a été planté. Les vieilles formes littéraires auxquelles on a été habitué apparaissent à la longue démodées, inefficaces, incapables d'opérer des transformations¹².

Le territoire hostile à l'intérieur duquel fonctionne l'œuvre littéraire qui s'attaque aux formes et aux règles conventionnelles, au fur et à mesure que ces dernières se trouvent infléchies par l'action de cette œuvre, se fait plus accueillant. Or, pour Wittig, une fois que l'œuvre conçue comme une machine de guerre a été accueillie par la cité, en l'occurrence par la tradition, l'institution ou le canon ce qui survient n'est pas la paix tranquille obtenue par la réconciliation entre le choc de la nouveauté et l'horizon d'attente d'une époque, tel que dans la conception herméneutique de Jauss. Au contraire, on assiste alors à la ruine de ce qui, jusque-là, avait été considéré comme ayant la plus haute valeur. Ainsi que l'affirme Nathalie Sarraute, qui influença profondément Wittig, le renouvellement des formes et des conventions littéraires éveille le « soupçon » que « [l]a vie à laquelle, en fin de compte, tout en art se ramène [...], a abandonné des formes autrefois si pleines de promesses, et s'est transportée ailleurs¹³ ». Laisser entrer un cheval de Troie à l'intérieur de nos murs, c'est y faire pénétrer le soupçon qui, à terme, transformera sous nos yeux la tradition qui nous abrite en un tas de cendres, nous obligeant à partir à la quête d'un nouveau refuge. Mais qu'arriverait-il si on devait renoncer à ce qui, même lorsque tous les refuges partent en fumée, se présente comme la dernière forteresse imprenable, le sol auquel retournent les traditions épuisées et sur lequel s'en érigent de nouvelles, cette patrie métaphysique qui, malgré toutes les mutilations causées par l'exil, permet de conserver un fond d'identité – comme la racine d'olivier sur laquelle Ulysse avait construit son lit conjugal lui permet d'être reconnu comme le maître du foyer – à savoir la notion de différence sexuelle ?

Défamiliariser la catégorie du sexe

Le travail de sape effectué par le cheval de Troie ne se limite pas aux formes littéraires du passé, il s'étend aussi à ce que Wittig appelle le « langage conventionnel », ce langage instrumental régi par ce que Victor Chklovski appelle « le principe de l'économie maximale des forces perceptives¹⁴ ». Ce principe obéit à une « méthode algébrique de penser¹⁵ » du point de vue de laquelle « les objets sont soit donnés par un seul de leurs traits, par exemple par un nombre, soit reproduits comme si l'on suivait une formule, sans même qu'ils apparaissent à la conscience¹⁶ ». C'est en se différenciant de ce langage

instrumental que le langage poétique, selon Chklovski, se manifeste comme tel. Ainsi le résumé Wittig dans son texte sur le cheval de Troie :

[D]'après Chklovski la tâche de l'écrivain c'est de recréer la première vision des choses dans sa puissance — par contraste à la banale reconnaissance qu'on en fait tous les jours. Ce que l'écrivain recrée c'est bien en effet une vision, mais il ne s'agit pas de celle des choses mais plutôt de la première vision des mots, dans sa puissance. En tant qu'écrivain, j'aurai atteint mon but quand chacun de mes mots aura le même effet sur le lecteur, le même choc que s'il les lisait pour la première fois¹⁷.

Cette défamiliarisation opérant sur le plan des mots pris individuellement, et notamment sur le plan des pronoms¹⁸, a pour Wittig des implications politiques tout autres que celles de Chklovski. En effet, la « méthode algébrique de penser » pour laquelle « les objets sont [...] donnés par un seul de leurs traits¹⁹ » devient, chez Wittig, « la catégorie de sexe » qui « opère très précisément grâce à une opération de réduction [...], en prenant la partie pour le tout, une partie (la couleur, le sexe) au travers de laquelle un groupe humain tout entier doit passer comme au travers d'un filtre²⁰ ». Si le langage conventionnel est un instrument servant à marquer certains groupes humains en les constituant en « autres différents²¹ », le cheval de Troie s'empare de cet instrument pour le retourner contre lui-même, suivant une tactique poético-politique que Bourque a théorisée sous le nom de « dé-marquage²² ». Ainsi, dans *Les Guérillères*, le pronom « elles », qui sert habituellement à marquer le genre, est employé pour désigner une communauté de personnes indifféremment de leur division en genre masculin et féminin, agissant de cette manière comme un cheval de Troie qui dénature la grammaire et fait apparaître le pronom « elles » pour ce qu'il est vraiment, à savoir « un acte perpétré par une classe contre l'autre²³ ».

Le paradis des mots et l'enfer du discours

Dénaturaliser les pronoms pour les réinscrire dans la lutte des classes qui oppose les groupes « marqués » au groupe détenant le pouvoir de « marquer » implique aussi de dénaturer la séparation entre le signifiant et le signifié, entre les mots et leurs référents tels qu'ils sont déterminés par les conventions du langage instrumental. Comme l'a montré Annabel Kim :

The process by which a new form becomes old is in effect the same process by which readymade meanings are sedimented onto language. The effort to renew forms by breaking away from the old is mirrored by the writer's effort to engage with the material of language, as if for the first time, in order to remove it from its predictable or standard uses and do something new with it. The writer, in order to create the Trojan horse, must disrupt the seeming naturalness with which form and content are made to coincide, the repetition that would bind the signifier to a particular signified²⁴.

Dans le contexte de sa subordination à une fonction essentiellement référentielle, le langage subit le même procès d'automatisation en vertu duquel les innovations littéraires d'hier deviennent les conventions d'aujourd'hui. S'il est vrai que « [l]a vie à laquelle, en fin de compte, tout en

art se ramène [...], a abandonné des formes autrefois si pleines de promesses, et s'est transportée ailleurs²⁵ », il arrive aussi qu'elle abandonne la relation entre la matérialité du signifiant et le signifié auquel cette matérialité se trouve conceptuellement rattachée. Or, pour être « transportée ailleurs », la vie confisquée par la réduction du langage à son seul aspect instrumental doit être réanimée par un travail sur le langage, en l'occurrence le travail de l'écriture :

Les mots sont, chacun d'entre eux, comme le cheval de Troie. Ce sont des choses, des choses matérielles, et en même temps ils ont un sens. Et c'est parce qu'ils ont un sens qu'ils sont abstraits [...]. En histoire et en politique les mots sont pris dans leur sens conventionnel. Et c'est uniquement pour leur sens qu'ils sont pris, c'est-à-dire dans leur forme la plus abstraite. En littérature les mots sont donnés à lire dans leur matérialité. Mais pour atteindre ce résultat tout écrivain doit d'abord faire une opération de réduction sur le langage qui le dépouille de son sens afin de le transformer en un matériau neutre — c'est-à-dire en un matériau brut. Ce n'est qu'alors qu'on peut travailler les mots et leur donner une forme. Cela ne veut pas dire que l'œuvre achevée n'a pas de sens, mais que son sens lui vient de sa forme, des mots travaillés. Tout écrivain doit prendre les mots un par un et les dépouiller de leur sens quotidien pour être à même de travailler avec les mots sur les mots²⁶.

Alors que, dans les discours historiques et politiques qui l'instrumentalisent, le langage se présente comme une chose déjà figée dont la forme a été achevée lors d'un processus auquel nous n'avons plus accès, donc comme une chose que nous ne pouvons pas former, mais qui en revanche nous forme, par exemple en nous assignant un genre. Le langage en tant que matériau n'ayant pas encore été intégré au discours, en tant que forme à travailler plutôt que résultat d'un travail englouti par l'habitude et la convention, se présente comme un « chantier » au sein duquel nous sommes appelés à intervenir : « *Literature becomes the way for us, as readers, to engage with a language that does not simply exist as discourse and shape us as such, but impels us to be like writers and create new forms of language*²⁷ ». Parce qu'il nous forme sans que nous puissions nous-mêmes le former, le langage empêtré dans le discours comporte une dimension autoritaire, tandis que le langage conçu dans sa matérialité, dans sa forme, est radicalement égalitaire dans la mesure où il nous permet de participer au contrat social originel au sein duquel, selon Wittig, « il n'y a ni hommes ni femmes ni race ni oppression²⁸ ». Pour Wittig, l'usage que nous faisons du langage nous intègre au sein de deux pactes sociaux opposés :

Ce qui selon le pacte premier fonde le *je* en tant que libre, le tient dans le même mouvement pieds et poings liés. Les paroles ailées sont aussi des matraques, le langage est un leurre, le paradis c'est aussi l'enfer des discours, non plus la confusion des langues comme à Babel, ni la discorde, mais le grand commencement, la mise au pas d'un sens strict, d'un sens social²⁹.

Tandis que le *je* du premier pacte est un *je* universel, « à qui le monde appartient, qu'il forme et déforme à sa guise³⁰ », le *je* du second pacte, domestiqué par le discours et par le sens conventionnel, est particulier : « il subit une opération par laquelle il est mis en forme, qui lui donne un corps, un sexe, un âge, l'affuble d'un signe comme une formule mathématique résumant un long développement³¹ ». Dans la mesure où Wittig décrit le

premier pacte comme un « paradis fait de mots visibles, audibles, palpables, palatables³² », le second pacte, lors duquel *je* est réduit à des particularités qui en font l'exemplaire d'une catégorie générale, se présente comme le péché originel répété de génération en génération par chaque subjectivité qui, en prenant possession du langage, se livre pieds et poing liés à celui-ci. Wittig insiste de cette manière sur la violence d'un langage qui, alors qu'il est censé nous donner accès à l'universel, nous réduit plutôt au particulier en faisant de nous les simples signes d'un ensemble plus vaste – le sexe, la race, la classe sociale, etc. – comme le discours conventionnel fait des mots les simples signes d'un référent par rapport auquel ceux-ci n'ont aucune autonomie.

Le cheval de Troie comme universalisation du point de vue lesbien

La praxis littéraire du cheval de Troie ouvre un espace virtuel où l'écrivaine et la lectrice peuvent entrer dans une relation avec le langage qui n'est pas une relation de maîtrise et d'identification, mais une relation où la matérialité du langage est libérée de sa subordination à un sens conventionnel et, réciproquement, où l'écrivaine et la lectrice sont libérées de leur assignation à des catégories identitaires relevant de la production sociale de la différence par la pensée straight. Cet espace virtuel se fait ainsi le chantier de production d'une nouvelle subjectivité, qu'on pourrait qualifier, avec Annabel Kim, de « *subjectivity without subjecthood*³³ ». Il faudrait donc lire Wittig à partir de l'idée que le langage comporte sa propre réalité matérielle, et que le travail de l'écriture doit libérer cette réalité matérielle de la gangue constituée par le sens conventionnel. « *The most passionate corps à corps that takes place in Le corps lesbien involves writing itself*³⁴ », suggère Erika Ostrovsky. Que la ruse du cheval de Troie soit pour Wittig une façon de s'engager dans un corps à corps avec le langage est rendu manifeste aussi bien par la définition qu'elle en donne dans son article éponyme et dans le *Chantier littéraire* que par le déploiement textuel de cette définition dans *Le Corps lesbien*. C'est le corps du langage qui, à travers l'extrême violence avec laquelle sont décrits les échanges amoureux entre le J/e et le Tu du *Corps lesbien*, se trouve décomposé et recomposé, monté et démonté, mis à mort et ressuscité sous nos yeux :

the cycle of dismemberment, death, and resurrection ultimately works to bring the lovers closer, integrating the body of one with the other while still maintaining each one's autonomy. This integration — this passion and fusion — is what Wittig feels as a writer for language: she finds herself "situé, confronté, corps à corps, avec ce panorama du langage" [...], where the corps-à-corps consists of "cette étreinte mortelle avec ses mots violents, véhéments, passionnés" [...]. Whatever the j/e does to tu, Wittig as writer does to language³⁵.

Ainsi est-il possible de penser la praxis littéraire du cheval de Troie comme rapport spécifique à la matérialité du langage, et l'universalisation du point de vue lesbien, dans un seul et même mouvement. L'histoire dont est chargée la figure du cheval de Troie présuppose une articulation complexe de la distinction entre l'intérieur et l'extérieur, comme le souligne Wittig au début de

son article : « Tout d'abord il semble étrange aux Troyens, le cheval de bois, sans couleur précise, énorme, barbare³⁶ ». Dans un premier temps étrange parce que venant de l'extérieur, mais aussi parce qu'on ne voit d'abord que sa façade, et non pas « toute l'élaboration que sa façon brute et rudimentaire a d'abord cachée³⁷ », le cheval, suite à un examen plus approfondi, devient simple et familier ; croyant avoir pénétré sa façade, accédé à son essence, on cherche à se l'assimiler, le faire passer des remparts de la cité à l'intérieur de celle-ci : « Ils veulent se l'approprier, l'adopter comme un monument et la protéger à l'intérieur de leurs murs³⁸ ». Toutefois, lorsque le cheval est accueilli en leur sein, la contradiction entre l'intériorité et l'extériorité se manifeste à nouveau, mais sous une forme différente, les habitants de la ville voyant l'offrande devenue familière, mais pas les soldats qui se cachent à l'intérieur. Enfin, ceux-ci sortent du cheval et se répandent dans la ville qu'ils pillent et détruisent, tuant ses habitants ou en faisant des réfugiés, abattant les murs qui protégeaient la ville. La situation initiale, alors que le cheval, d'abord étrange, devient familier, repose sur une distinction claire entre l'intérieur et l'extérieur, le passage de l'un à l'autre dépendant uniquement du degré d'étrangeté et de familiarité, ainsi que du rapport de force entre les deux, sans que la position respective de l'intérieur et de l'extérieur ne soit en rien modifiée. Mais ce qui survient lorsque la machine de guerre se révèle comme telle rend impossible une si claire démarcation. En effet, l'ouverture du cheval signale le renversement, la table rase, la destruction de l'identité sans laquelle la frontière entre l'intérieur et l'extérieur ne peut plus être pensée dans les termes de l'inclusion ou de l'exclusion d'un corps étranger. Certes, la destruction de Troie, transfigurée par Virgile, est rétrospectivement interprétée comme la fondation d'une nouvelle identité, d'une identité nationale, puisqu'elle est placée au commencement du récit de la fondation de Rome, ce qui illustre bien l'opération épistémologique consistant à interpréter le surgissement historique du nouveau en l'intégrant à une chaîne de causalité qui produit la nécessité à partir du contingent. Mais comme l'a montré Linda Zerilli dans sa lecture des *Guérillères*, Wittig cherche à combattre les effets d'une telle opération par une tactique du renversement et de la table rase :

As a principle of beginning, renversement is at odds with any symbolic order that supports the sanctity of origins just as it demands the continual return to origins. This return is critical, for the free that founds the new order is always in danger of taking on the appearance of necessity. The task of renversement is to reduce every order to its beginning and thereby reanimate the contingency of its emergence, its original randomness³⁹.

D'une part, le renversement réanime le contact vivant avec la contingence historique qui surgit lorsque sont rompues les chaînes de causalité formées par les structures sociales naturalisées ; d'autre part, il réanime le contact vivant avec un langage n'ayant pas encore été pétrifié dans un sens conventionnel permettant de poser des distinctions claires entre l'intérieur et l'extérieur. C'est pour cette raison que la progression linéaire présentée par la situation initiale – le cheval est d'abord étrange, ensuite familier – paraît à Wittig insuffisante pour penser le rapport du point de vue lesbien à l'universel, ce dont témoigne son texte sur Djuna Barnes :

Unique, le texte de Barnes l'est aussi en ce sens qu'il est le premier de sa sorte et qu'il détonne comme une bombe là où il n'y a rien avant lui. C'est ainsi qu'il lui faut mot à mot se créer son propre contexte, travaillant, œuvrant avec rien contre tout. Un texte écrit par un écrivain minoritaire n'est efficace que s'il réussit à rendre universel le point de vue minoritaire⁴⁰.

Là où se manifestent les textes produits par la tactique du cheval de Troie s'amoncellent les décombres du sens conventionnel éventré par leur charge explosive, de même que c'est par le renversement et la table rase que peut être libérée la contingence historique intégrée de force à un enchaînement nécessaire d'évènements. Universaliser le point de vue minoritaire, pour Wittig, ne peut être un succès que si on fait table rase d'une conception de l'universel qui réaffirme la distinction entre intérieur et extérieur, distinction sur laquelle repose le principe de l'exclusion au moment même où elle prétend inclure les groupes minorisés. Si on s'arrête à la situation initiale, et si, en acceptant que le renversement et la table rase sont des rêves irréalisables⁴¹, on s'engage dans une lutte progressive pour que l'étranger devienne familier, pour que ce qui se trouve exclu du domaine de la représentation y soit inclus et qu'on puisse l'« adopter comme un monument⁴² », alors on a beau jeu de reprocher à Wittig d'« universaliser la pensée straight⁴³ » et de mettre de l'avant « une quête de la présence, de l'Être, de la plénitude totale et permanente⁴⁴ », comme l'a fait Judith Butler dans *Gender Trouble*. Mais si on prend au sérieux la promesse de renversement contenue dans la tactique littéraire du cheval de Troie, on s'aperçoit que le sujet universel qu'elle présuppose, loin de revendiquer pour lui la plénitude de l'être, se constitue dans le champ de ruines ouvert par les textes. En effet, ces textes qui « œuvr[e]nt avec rien contre tout⁴⁵ » font exploser la structure universaliste qui transforme avec tant d'efficacité le contingent en nécessaire qu'on en vient à considérer l'idée même que l'on pourrait un jour s'en libérer comme un rêve irréalisable. En vérité, le sujet universel de Wittig est toujours décentré, exilé de toute stabilité identitaire :

By breaking the je into j/e, the minority subject is universal without being monolithic. It is universal without inscribing itself inside a clearly delineated circumference that determines who's in and who's out (as with the boundaries between species, sexes, races, etc.). J/e's minority subjectivity, in its movement, breaks language in order to open it so that women are no longer on the outside of a language from which they are estranged⁴⁶.

Tandis que le point de vue historique et épistémologique de la pensée straight est basé sur une distinction claire entre ce qui est inclus par l'« universel » et ce qui s'en trouve exclu à titre d'« autre différent » — entre le centre et la marge, le moi et le non moi — le point de vue lesbien ouvre une brèche au cœur du langage de manière à permettre au langage d'ouvrir une brèche en m/oi, m/e traversant, m/e remplissant, m/e débordant dans la fluidité qui brouille la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet, m/on corps et celui des autres, m/on corps et celui du langage.

Le cheval de Troie comme critique de la représentation

Prendre au sérieux la tactique du renversement et de la table rase, c'est aussi prendre acte de la critique de la représentation qui est mise en scène par Wittig à travers la figure du cheval de Troie. Lorsqu'elle revient sur cette figure dans le *Chantier littéraire*, Wittig cite *L'Énéide* de Virgile, dans la traduction de Pierre Klossowski :

Il faut amener le simulacre dans le temple / À grands cris tous le réclament. Nous abattons nos murs, nous pratiquons une brèche dans les remparts de la ville. / Tous de se mettre à l'œuvre et aux pieds du Cheval, pourvu de roues, / assurent le glissement, et des cordes de chanvre à l'encolure/ ils tendent ; elle monte vers nos maisons la fatale machine⁴⁷.

Que Wittig, pour mettre en scène son projet de renversement de la tradition, cite la traduction de Klossowski, considérée par les latinistes comme subversive et comme faisant violence au texte original⁴⁸, est en soi digne de mention, mais encore plus intéressant est le fait qu'elle cite le passage où Klossowski, pour désigner le cheval de Troie, emploie le mot « simulacre », dont le latin « *simulacrum* » est habituellement traduit par son sens conventionnel, à savoir : « statue⁴⁹ ». En traduisant « *simulacrum* » de manière littérale plutôt qu'en fonction de ce à quoi il réfère, Klossowski en détourne le sens conventionnel et apporte dans le texte de Virgile le sens très particulier dont ce mot est chargé en France dans les années 1960, et qui concerne la critique de la philosophie platonicienne. Ce fait invite à penser que « simulacre » fonctionne, dans la traduction de Klossowski, comme un cheval de Troie au sens où l'entend Wittig, comme l'action de sauver un mot de sa suffocation par le sens conventionnel en revenant à sa matérialité, ou, dans le cas de Klossowski, à sa littéralité. Or, le fait de parler du cheval de Troie en ces termes permet aussi de souligner la critique de la représentation impliquée par cette figure telle que Wittig la mobilise dans le cadre de son projet d'universalisation du point de vue lesbien, surtout si on en croit la définition du simulacre donnée par Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, paru la même année que les *Guérillères* de Wittig :

La grande dualité manifeste, l'Idée et l'image, n'est là que dans ce but : assurer la distinction latente entre les deux sortes d'images, donner un critère concret. [...] [C]'est l'identité supérieure de l'Idée qui fonde la bonne prétention des copies, et la fonde sur une ressemblance interne ou dérivée. Considérons maintenant l'autre espèce d'images, les simulacres : ce à quoi ils prétendent, l'objet, la qualité, etc., ils y prétendent par en dessous, à la faveur d'une agression, d'une insinuation, d'une subversion, « contre le père » et sans passer par l'Idée. Prétention non fondée, qui recouvre une dissemblance comme un déséquilibre interne⁵⁰.

La bonne prétention des représentations, fondée sur l'identité supérieure de l'Idée, c'est-à-dire sur l'ordre symbolique qui détient le pouvoir de marquer les êtres humains en créant l'autre et la différence à partir d'une position souverainement située au centre du langage : voilà ce que la tactique littéraire du cheval de Troie s'emploie à saboter. Dans la mesure où elle tend au renversement qui fait table rase de tout fondement identitaire et qui déstabilise toute forme de critère permettant de mesurer le langage de l'extérieur, c'est-à-dire en tant qu'instrument servant à représenter un ordre des choses plus essentiel, la figure du cheval de Troie est précisément « non

fondée ». Réfléchissant aux deux mots allemands par lesquels on traduit « représentation », Gayatri Spivak a montré comment « la mise en représentation du monde, sa scène d'écriture, sa *Darstellung* – dissimule le choix et le besoin de héros, de mandataires paternels, d'agents du pouvoir – de la *Vertretung*⁵¹ ». La question qui se pose pour Wittig est alors la suivante : comment rendre visible les points de vue minorisés sans faire appel aux agents du pouvoir, aux « représentants » que sont le masculin et le féminin ? La figure du cheval de Troie conçue comme une critique de la représentation s'articule dans toute l'œuvre de Wittig comme un seul et même effort pour répondre à cette question.

Sur l'universalité des figures

Dans un autre passage du *Chantier littéraire* où Wittig aborde sa figure de prédilection, elle fait la remarque suivante :

La machine de mots qui s'appelle Cheval de Troie a été formée par Homère à propos de la guerre de Troie. Et bien que le poème qui a trait directement à la guerre de Troie soit *Illiade*, ce n'est pas dans *Illiade* qu'on rencontre le Cheval, pas dans le poème qui relate la bataille devant Troie comme en direct, comme un match de foot, et pour laquelle le Cheval a été un élément décisif. C'est dans un autre récit qui a trait indirectement à la guerre de Troie qu'on fait connaissance avec lui, dans *Odyssée* où il est au centre mais plutôt comme une scansion [...] jeté là aussi comme devant Troie, sans autre forme de procès, sans description. Car il appartenait à Virgile de donner au Cheval de Troie la forme sous laquelle on le connaît maintenant, telle qu'elle apparaît dans les lignes citées plus haut. Il a donc fallu sept siècles et demi à cette machine littéraire pour prendre forme⁵².

Wittig veut attirer l'attention sur le temps qu'il faut pour que les effets des textes littéraires, qu'elle conçoit comme des bombes à retardement, se fassent sentir sur le plan de la réalité textuelle qu'ils ont pour fonction de transformer. Mais sa remarque pointe aussi vers ce qu'on pourrait appeler l'anti-essentialisme des figures qui prolifèrent à l'intérieur de la tradition aussi bien qu'à l'extérieur de celle-ci, suivant un mouvement qui déstabilise constamment la distinction entre les deux. Le cheval de Troie, en tant que figure, fonctionne toujours *déjà* comme la reprise d'une tradition, d'une origine qui nous échappe ; il se présente toujours « dans un autre récit », et ce n'est jamais qu'« indirectement » qu'on peut y avoir accès. Car les figures sont dépourvues de cette origine qui fonde l'identité, de ce fond essentiel placé au centre du langage et permettant de déterminer qui est inclus par l'identité et qui en est exclu. Les figures, écrit Chklovski :

sont "de personne", "de Dieu". Plus vous faites la lumière sur une époque, plus vous vous persuadez que les images que vous pensiez créées par tel ou tel poète lui viennent d'autres poètes et ce presque sans changement. Tout le travail des écoles poétiques revient à accumuler et à révéler de nouveaux procédés de disposition et d'élaboration de matériau verbal, et surtout bien davantage à redisposer des images qu'à en créer⁵³.

Cette conception de la production littéraire, qui met de l'avant la fonction de celle-ci en tant que travail sur des matériaux toujours déjà existants, souligne aussi l'universalité irréductible des figures qui, par définition, n'appartiennent

à personne, ou plutôt, appartiennent à tout le monde, et ce parce qu'elles nous entraînent dans un univers où ne règne plus la claire démarcation entre m/on identité et celle des autres.

Pour citer cette page

Louis-Thomas Leguerrier, « Ulysse lesbien : la figure du cheval de Troie dans l'œuvre de Monique Wittig », *MuseMedusa*, n° 9, 2021, <https://archives.musemedusa.com:443/dossier_9/leguerrier-2/> (Page consultée le 20 March 2023).

Page précédente

[De Charybde à Nucléa : portrait du cinéaste en navigateur polytrophe \(Peter Watkins, *The Journey*, 1987\)](#)

Page suivante

[Les Odyssées](#)

1. Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 2018 (1964), p. 247.

8. Marcel Conche, « Ulysse et le pessimisme d'Homère », *Essais sur Homère*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 178.
9. Monique Wittig, « Le cheval de Troie », *La pensée straight*, Paris, Amsterdam, 2013 (2001), p. 107.
10. Monique Wittig, *Le chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 65.
11. Hans Robert Jaus, *Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990 (1978), p. 46.
12. Monique Wittig, « Le cheval de Troie », *op. cit.*, p. 107-108.

22. Dominique Bourque, « Un cheval de Troie nommé dé-marquage : La neutralisation des catégories de sexe dans l'œuvre de Monique Wittig », dans Benoît Auclerc et Yannick Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, p. 67-87.
23. Monique Wittig, « La marque du genre », *op. cit.*, p. 119.
24. Annabel Kim, *Unbecoming Language: Anti-Identitarian French Feminist Fictions*, Columbus, The Ohio State University Press, 2018, p. 96.
25. Nathalie Sarraute, *loc. cit.*
26. Monique Wittig, « Le cheval de Troie », *op. cit.*, p. 110.

27. Annabel Kim, *op. cit.*, p. 103.
28. « L'usage de la parole tel qu'il est pratiqué journallement est une opération de suffocation du langage et donc du moi dont l'enjeu mortel est de cacher, de dissimuler aussi soigneusement qu'il est possible la nature du langage. Ce qui est pris de cours ici et suffoque ce sont les mots d'avant les mots, d'avant les "pères", d'avant les "mères", d'avant les "debout les morts", d'avant les "structuralisma", les "capitalisma". Ce qu'on étouffe dans toutes les sortes de paroleries qu'elles soient de la rue ou du cabinet philosophique, c'est le langage premier (dont le dictionnaire nous donne une idée approximative), celui où le sens n'est pas encore advenu, celui qui est de tous, appartient à tous, et que chacun à son tour peut prendre, utiliser, courber vers un sens. Car c'est cela le pacte social qui nous lie, le contrat exclusif, il n'y en a pas d'autre possible, un contrat social qui existe bien tel que Rousseau l'a imaginé et où le "droit du plus fort" est une contradiction dans les termes, là où il n'y a ni hommes ni femmes ni race ni oppression, ni rien que ce qui ne peut être nommé qu'à mesure, mot à mot, le langage ». Monique Wittig, *Le chantier littéraire, op. cit.*, p. 65.
29. *Ibid.*, p. 60-61.
30. *Ibid.*, p. 62.
31. *Ibid.*, p. 63.
32. *Ibid.*, p. 61.
33. Annabel Kim, *op. cit.*, p. 6.
34. Erika Ostrovsky, « Gender and Genre Paradigms in Wittig's Fiction », dans Namascar Shaktini (dir.), *On Monique Wittig: Theoretical, Political, and Literary essays*, Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 52.

35. Annabel Kim, *op. cit.*, p. 207.

36. Monique Wittig, « Le cheval de Troie », *op. cit.*, p. 107.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

47. Monique Wittig, *Le chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 60-61.
48. « La traduction récente de P. Klossowski, Gallimard, 1964, qui a fait grand bruit est un véritable contre-sens poétique qui dénature profondément le texte de Virgile ». Jean-Paul Brisson, *Virgile, son temps et le nôtre*, Paris, François Maspero, 1980 (1966), p. 391.
49. « Ensemble, tous crient qu'il faut conduire à ses demeures la statue ». Virgile, *L'Énéide*, trad. Jeanne Dion et Philippe Heuzé, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2015, p. 309.
50. Gilles Deleuze, « Simulacre et philosophie antique », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 296.
51. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2009 (1998), p. 33.

52. Monique Wittig, *Le chantier littéraire*, *op. cit.*, p. 75-76.

53. Victor Chklovski, *L'art comme procédé*, *op. cit.*, p. 11.

Proudly powered by [WordPress](#) | Theme: [Reddle](#) by [WordPress.com](#).

☺