



Hélène Cixous: Huellas de intertextos

Maribel Peñalver Vicea
y Rosa María Rodríguez Magda (eds.)

Feminismo/s

FEMINISMO/S

Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer
de la Universidad de Alicante
Número 7, junio de 2006

Hélène Cixous: Huellas de intertextos

Maribel Peñalver Vicea y Rosa María Rodríguez Magda (eds.)

FEMINISMO/S

Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante

Revista Semestral

Editada por el Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad
de Alicante con la colaboración del Vicerrectorado de Calidad y Armonización Europea

Número 7, junio de 2006

CONSEJO EDITORIAL

Dirección: Mónica MORENO SECO (Universidad de Alicante)

Secretaria: Helena ESTABLER PÉREZ (Universidad de Alicante)

Vocales: Gegoña SAN MIGUEL DEL HOYO (Universidad de Alicante)

Clarisa RAMOS FEIJÓO (Universidad de Alicante)

CONSEJO ASESOR

BURÍN, Mabel (*Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, Buenos Aires*)

CARABÍ, Angels (*Universitat de Barcelona*)

CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar (*Universidad de Huelva*)

DE JUAN, Joaquín (*Universidad de Alicante*)

ESQUEMBRE, Mar (*Universidad de Alicante*)

FRAU LLINARES, M^a José (*Universidad de Alicante*)

GIL DE MEJÍA, Eddy (*Fachhochschule Oldenburg/Ostfriesland/ Wilhelmshaven University
of Applied Sciences*)

GORDILLO ÁLVAREZ-VALDÉS, M^a Victoria (*Universidad Complutense de Madrid*)

GRAS, Albert (*Universidad de Alicante*)

MAYORAL, Marina (*Universidad Complutense de Madrid*)

MONTESINOS SÁNCHEZ, Nieves (*Universidad de Alicante*)

PALAU, Montserrat (*Universitat Rovira i Virgili*)

RAMOS, M^a Dolores (*Universidad de Málaga*)

REVENTÓS, M^a Dolores (*Universidad de Murcia*)

RIERA, Carmen (*Universitat de Barcelona*)

SÁNCHEZ TORRES, Ana (*Universitat de València*)

SEGARRA, Marta (*Universitat de Barcelona*)

SEGURA GRAIÑO, Cristina (*Universidad Complutense de Madrid*)

SEVILLA, Julia (*Universitat de València*)

SIMÓN, M^a Carmen (*CSIC*)

TEUBÁL, Ruth (*Universidad de Buenos Aires*)

TORRAS, Meri (*Universitat de Barcelona*)

REDACCIÓN

Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante
Campus de Sant Vicent del Raspeig
Apdo. 99 E-03080 Alicante
Tel. 965 90 94 15 - Fax 965 90 96 58
e-mail: cem@ua.es - web: <http://www.ua.es/cem>

SUSCRIPCIÓN

Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante
Campus de Sant Vicent del Raspeig
Apdo. 99 E-03080 Alicante
Tel. 965 90 94 15 - Fax 965 90 96 58
e-mail: cem@ua.es - web: <http://www.ua.es/cem>
Precio de cada ejemplar: 12€

Edita:

Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante
con la colaboración del Vicerrectorado de Calidad y Armonización Europea

Revisión de los abstracts y artículos: Clive Bellis

Preimpresión e impresión:

 Espagráfic

ISSN: 1696-8166

Depósito Legal: A-910-2003

Feminismo/s no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos firmados.
Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin la autorización previa.

ÍNDICE

Introducción a <i>Hélène Cixous</i>	9
<i>Maribel Peñalver Vicea y Rosa María Rodríguez Magda</i>	

* * *

COLABORACIONES

«Ce qui (se) rêve sous le livre: 'Rêver d'oubli et de rêve' dans <i>Les Rêveries de la femme sauvage</i> d'Hélène Cixous»	15
<i>Stéphanie Boulard</i>	
«Towards a discourse of disability: constructing a restorative disabled discourse via Cixous' 'The Laugh of the Medusa'»	29
<i>Tracey Colvin</i>	
«Dis/Eruption: Hélène Cixous's <i>Écriture Féminine</i> and the Rhetoric of Material Idealism»	41
<i>Amy S. Crawford</i>	
«La transtextualité dans l'oeuvre d'Hélène Cixous: Le 'K' Angst / <i>Manhattan</i> »	57
<i>Catherine Phillips</i>	
«Surviving»	73
<i>Mairéad Hanrahan</i>	
«The <i>Jouissance</i> of Disgorgement: Isabella Whitney's 'Will' speaks to Hélène Cixous»	87
<i>Melanie Ann Hanson</i>	

«Théatralisation et corps hystérique dans <i>Portrait de Dora</i> d'Hélène Cixous»	103
<i>Donia Mounsef</i>	
«'Le-livre-que-je-n'écris-pas' qui l'écrit? L'appel des commencements et des fins dans l'œuvre de Cixous»	119
<i>Cathérine Mavrikakis</i>	
«Cixous's concept of the <i>second innocence</i> and <i>frôlement</i> »	133
<i>Kara Reilly</i>	
«Coalescencia: una aproximación a la escritura de Hélène Cixous».....	145
<i>Gerardo Rodríguez Salas</i>	
«Convergencias modernistas/postmodernistas en la obra de Hélène Cixous y en la crítica postcolonial».....	163
<i>Pilar Villar Argáiz</i>	

Resúmenes.....	179
Abstracts	185
Reseña bio-biográfica de las/os colaboradoras/os del volumen.....	191
Normas editoriales de <i>Feminismo/s</i>	195

INTRODUCCIÓN

MARIBEL PEÑALVER VICEA

Universidad de Alicante

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MAGDA

Consell Valencià de Cultura

Referencia casi obligada es mencionar la obra de Hélène Cixous, cuando de *Feminismo(s)* se trata: en 1974, fundó el primer Doctorado, en Europa, de Estudios Femeninos, ubicado en la universidad de París VIII.

Además de otros textos, el éxito de su ensayo *La Risa de la Medusa* la consagró como una de las principales teóricas feministas del llamado *French Feminism*. Su obra fue especialmente estudiada en los Estados Unidos, a partir de los años 70. Pero su producción literaria es hoy mundialmente reconocida no sólo por su valiosa aportación a los estudios de Género, sino por abordar cuestiones que hoy tanto nos atañen como son la problemática de las identidades, del desarraigo, de la multiculturalidad, entre otros.

La concienciación actual que tanto los *mass media* como las diferentes instituciones públicas está llevando a cabo, con respecto a la problemática del género y de su visibilidad, hace de esta autora una referencia ineludible en el mundo de las letras. Hélène Cixous no sólo ha sabido narrarnos, con especial poeticidad, la asfixia producida y la censura ejercida durante tantos siglos hacia la mujer, sino que ha desvelado, literaria y filosóficamente, la forma de sometimiento y de abuso practicada tanto por el colonialismo como por el falogocentrismo, así como la consecuente jerarquización y perjuicio que ello acarrea en la sociedad.

Por este motivo, decidimos dedicar el número 7 de *Feminismo/s* a Hélène Cixous.

Stéphanie Boulard abre el número de *Feminismo/s* con su artículo titulado: «**Ce qui (se) rêve sous le livre : « Rêver d'oubli et de rêve » dans *Les Rêveries de la femme sauvage d'Hélène Cixous***». En él, Boulard explica que es en el sueño (*rêve*) donde la autora escribe y desnuda sus más íntimas vivencias. En este trabajo, muestra que leer a Cixous supone aprender a leer de otro modo. Reconoce la dificultad que implica leer a la autora, pero matiza que esta dificultad va ligada a ese «sueño» inalcanzable que la misma escritora (re)escribe

en varios de sus textos. Boulard explora precisamente la significación del término «sueño» (*rêve*) y de «ensoñación» (*rêverie*) en *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000). La autora explicita que es la subjetiva posición de lector lo que supone un obstáculo a la interpretación de esta escritura, por lo que invita una lectura «auditiva» similar a la del título polisémico *Rêve je te dis* (Cixous, 2003). En consonancia con Catherine Phillips, Boulard destaca una práctica intertextual donde las huellas de otros textos concilian el sueño de la escritura. Invitando pues al texto, Cixous ofrece un visado para todo extranjero y nos conduce hasta Argelia con *Les Rêveries de la femme sauvage* donde comprendemos que «llegar» (*arriver*) es un término imposible, o que «abrir una puerta a alguien» puede ser un acto complicado y peligroso. El término que inaugura esta ficción, «ensoñación» (*rêverie*), permitirá soñar, aclara Boulard, en la escritura y romper tanto las cadenas de un país colonial (Argelia) y encadenado como las de una lengua estereotipada. Pero la carga de estas cadenas soportadas por la narradora provocará un (des)encadenamiento de palabras vinculadas al sueño (*rêve*): *rêver*, *arriver*, *ravin*, *rage*, *ravage*, etc., términos que le llevarán a la liberación: dislocaciones sintácticas y gramaticales que permiten a la autora mofarse de los estereotipos y tejer nuevos términos que cimenten su escritura y que permiten que el libro sea siempre un libro por venir.

El original artículo de Tracey Colvin, titulado «**Towards a discourse of disability: constructing a restorative disabled discourse via Cixous' 'The Laugh of the Medusa'**», comienza destacando, en primer lugar, la lucha emprendida por Cixous a favor de la voz marginada: la voz de la mujer. Esto le sirve a Colvin para ofrecer una lectura hasta ahora distinta de dicho ensayo, ya que propone una lectura «productiva» para los minusválidos quienes también han sufrido, como la mujer, una forma de marginación. En este sentido, este ensayo cixousiano permite un mayor entendimiento de la situación de los grupos marginados. Colvin invita a adoptar una solución, reescribiendo la belleza del cuerpo marginado, mediante un nueva retórica. Para ello, Colvin relaciona algunas teorías feministas con los estudios sobre la minusvalía/discapacidad (entre otros el de Rosemarie Garland Thompson), para poner de manifiesto el apoyo que supone leer la obra de Cixous. A continuación, explica cómo percibir las huellas de la minusvalía en el discurso, con el fin de leerlas con ojos «no discriminatorios». Entre las primeras tareas que debe asumir, según Colvin, un minusválido es empezar por deconstruir, en la línea cixousiana, el concepto de «normalidad». Seguidamente, propone trastocar las diferentes percepciones de la normalidad y su aplicación a lenguaje, para transformarlos. En este sentido, como un ente deformado, la lengua de Cixous se presenta marginal y desfigurada para que su propia voz sea escuchada. La escritora se adhiere de esta forma al minusválido dando muestras de ello, de manera ejemplar, en «The Laugh of the Medusa».

Por su parte, Amy S. Crawford comienza su contribución que lleva por título «**Dis/Eruption: Hélène Cixous's *Écriture Féminine* and the Rhetoric of Material Idealism**» mencionando a Verena Conley en *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, para poner de relieve que, en la revolución de mayo del 68, la lengua supuso un arma idónea contra la opresión que la estructura patriarcal venía

ejerciendo hasta entonces. En contraposición al concepto de *mastery* abordado por Cixous y C. Clément en *The Newly Born Woman*, Crawford revisa el concepto de *écriture féminine* desde un enfoque lingüístico dotándolo de una fuerza perturbadora en el sentido de que el rechazo de una escritura lineal, por parte de Cixous, viene a significar una forma de rehusar todo discurso patriarcal y opresor. El concepto de *écriture féminine* es, en este sentido, una alteración lingüística y cultural que desestabiliza los estereotipos del patriarcado. Esta escritura, afirma Crawford, convierte a Cixous no en una «idealista», como algunos investigadores la han denominado, sino en una escritora cuyo ejercicio lingüístico podría ser considerado como «idealismo materialista». Cixous busca perturbar algunos de los presupuestos falócratas desestabilizando el discurso construido arbitrario y culturalmente. Si Crawford se sirve de Saussure no es precisamente para abogar por una comunión entre la teoría de éste y la de Cixous, sino para transmitir que, a pesar del sistema jerárquico y arbitrario (saussuriano) de toda estructura social, las oposiciones binarias llevan a la pertinencia no sólo de la valía de sus elementos componentes sino también de la mutante red de múltiples significados (o connotaciones) inherentes a toda estructura. En este sentido, para Crawford (el tema de), la historia de la mujer –el tratamiento que Cixous hace de Dora– supuso un trastorno revolucionario en el patriarcado, reflejo de esta estructura arbitraria y consensuada, aunque gracias a esta disposición la asfixia de la mujer encontró una salida oxigenada.

Desde la universidad de Toronto, Catherine Phillips presenta su artículo «**La transtextualité dans l'oeuvre d'Hélène Cixous: Le 'K' Angst / Manhattan**». En él, Phillips, rechazando una lectura lineal de su obra, muestra cómo buena parte de sus textos están en íntima relación «poétique». Esta práctica intertextual, de gran importancia en la obra de la autora, constituye, desde un punto de vista poético, una invitación al Otro, permitiendo a la vez una «no-represión» (o liberación) del Otro o de los numerosos Otros que participan en la constitución de la subjetividad y de los procesos discursivo-literarios de su escritura. Ello es posible mediante diferentes procedimientos, figuras, motivos e intertextos que Cixous desentierra del pasado y que, según la subjetividad del lector, aparecen de nuevo. Como consecuencia, algunos de sus textos abordan discursos hegemónicos precisamente para hacer notar al Otro que aquéllos excluyen desde su posición falócrata y amenazadora. Sirva de ejemplo las recurrentes movilizaciones feministas que Cixous lleva a cabo en sus discursos religiosos y mitológicos. En este sentido, pese a la distancia temporal que separa a *Angst* (1977) y a *Manhattan* (2002), Catherine Phillips encuentra en ellas estrechos lazos po-éticos. Pasando pues por Genette, Calle-Gruber y Gilles Deleuze, Catherine Phillips analiza la «porosidad» cixousiana en estas dos ficciones.

Mairéad Hanrahan titula su artículo «**Surviving**». En él, cuenta que rele- yendo un capítulo de *Jours de l'an* de Cixous constata que la autora reflexiona sobre el hecho de que justo en el momento de iniciar una relectura de algunos textos de sus amigos-escritores, éstos entran en contacto con la muerte. Esto le lleva a Hanrahan a dar cuenta precisamente de algunas coincidencias entre las fechas de la muerte y las del nacimiento entre autores como la misma Cixous,

J. Derrida, Rembrandt, T. Bernhard etc. Desde un punto de vista intertextual, y aludiendo a Derrida, para Hanrahan un texto sobrevive siempre a su autor de forma que puede llevar a otro texto incluso sin mencionarlo. El autor sobrevive como huella (de sus textos). El trabajo de Hanrahan evoca la manera en que Derrida y Cixous coinciden y reflexionan recíprocamente sobre sus escritos, incluso sobre textos que aparentemente no tendrían relación alguna. Hanrahan hará un recorrido de coincidencias observadas en *Jours de l'an* y otros textos. La separación, destaca Derrida a propósito de Cixous, lleva a la reparación, ya que lo que hace que algo sea inseparable es la separación misma; sólo se ama desde la separación. Esta insistencia en la forma de amar separadamente tanto por parte de Derrida como de Cixous vendrá a ser una escena más de la diferencia sexual, según Hanrahan.

Melanie Ann Hanson, con su contribución titulada « **The Jouissance of Disgorgement: Isabella Whitney's 'Will' speaks to Hélène Cixous** », sostiene que el estudio de algunos textos de Cixous son especialmente valiosos y enriquecedores para abordar diversas obras literarias inglesas del siglo XVI. En este sentido, compara a Cixous con la escritora Isabella Whitney, una poetisa, de clase media alta, quien escribió entre 1560 y 1580 y se interesó, al igual que Cixous, por el modo de expresar un texto femenino, a pesar de las restricciones impuestas a las mujeres de aquella época. Hanson destaca, en primer lugar, el uso recurrente, en Cixous, de las oposiciones binarias (aunque no excluyentes) o del *entredeux* cixousiano. Este último término le sirve para presentar su marco teórico en el *entre* de la *decapitation* y del *disgorgement*, y ahondar seguidamente en el silenciamiento que los discursos falócratas han impuesto en la mujer, sobre todo en el uso que ésta ejercía en la lengua. En connivencia con la definición que T. Moi ofrece del *disgorgement*, según Hanson, para Cixous, el *disgorgement* debe entenderse como un vómito (*disgorgement*) que deconstruye los presupuestos falócratas a la vez que sirve de liberación de la escritura femenina. Dicha escritura abarcaría el *entredeux*, es decir, una postura «no excluyente» ni de lo femenino ni de lo masculino, y como consecuencia bisexual como la escritura de I. Whitney. Hanson muestra numerosos símbolos de decapitación femenina (la arquitectura de Londres, la vestimenta, el mercado, etc.) llevada a cabo por el falocentrismo de la época inglesa en la que vivió I. Whitney.

« **Théatralisation et corps hystérique dans Portrait de Dora d'Hélène Cixous** » es el artículo que presenta Donia Mounsef desde la universidad de Yale. Según esta investigadora, no sólo los ensayos o ficciones cixousianos vendrían a ser continuos biografemas, sino que su obra teatral da cuenta igualmente de ello. La *écriture féminine*, así como su visión de la relación «escritura poética/política» son puestos igualmente de manifiesto en su producción teatral. Cixous plasma estas nociones en su obra teatral, *Portrait de Dora* (1976), mediante el drama de la mujer histérica. Esta obra teatral ocupa un lugar primordial en el desarrollo del pensamiento feminista teatral. De hecho, el famoso caso de Dora freudiano viene a ser el punto de partida de esta reflexión. Donia Mounsef realiza una revisión de la relación entre el cuerpo histérico y el discurso. Para ello, tras afirmar que la histeria es intrínsecamente teatral, puesto que le cede al actor

una identidad de personaje, la histeria es, para Mounsef, sobre todo espectacular al requerir un público y activar hacia él su teatro interior. Como el teatro, la histeria supone un momento de imbricación de lo verbal y de lo visual.

En *Portrait de Dora*, Cixous condena los tres pilares del psicoanálisis: el retrato de la mujer histérica, el silenciamiento de la mujer y la supresión del deseo entre mujeres. Desde esta óptica «parateatral», al reescribir el caso de Dora, Cixous pone en duda el realismo psicológico que ha edificado a la mujer como objeto y como víctima. Según Mounsef, a diferencia de Freud, la Dora cixousiana muestra no el drama de la mujer sino el drama de la comediente. Sobre todo, el teatro cixousiano nos enseña, afirma Mounsef, a observar el propio teatro de la vida.

Desde la universidad de Montréal, el trabajo de Cathérine Mavrikakis titulado « ***Le-livre-que-je-n'écris-pas*** qui l'écrit ? ***L'appel des commencements et des fins dans l'œuvre de Cixous*** » aborda, en tres textos de Hélène Cixous (*Les Rêveries de la femme sauvage*, *Tours promises* y *Le jour où je n'étais pas là*), la cuestión de la gemelidad de los comienzos, de la obsesión, del reemplazo, del desdoblamiento así como la relación que éstos mantienen con la escritura del libro, siempre él mismo reemplazo de otro libro que aún no se ha escrito. Según Mavrikakis, para Cixous, el principio que engendra el libro estaría marcado *a priori* por la imposibilidad de ser «uno», de ser singular. En este sentido, se interroga por el comienzo y el fin del libro. La escritura aparece como una profecía incomprensible, indesciftable, que podría ubicarse en un trabajo «prehistórico» o «post-catastrófico» que permite pensar el final del texto y de la vida como el trabajo mismo de los comienzos. En este artículo, Mavrikakis aborda el pensamiento del libro como eco, entre otros, de un cierto judaísmo.

Kara Reilly presenta su artículo titulado «**Cixous's concept of the *second innocence and frôlement***», donde reflexiona en torno al concepto cixousiano de «segunda inocencia», en el ensayo que la escritora tituló: «Heinrich Von Kleist: Grace and Innocence». Utilizando una vez más el mecanismo de la intertextualidad (pasando, en este caso, por Kleist y Lispector) Cixous propone una economía de (la) inocencia que posibilita el placer del roce (*frôlement*). Es este tipo de inocencia la que se experimenta con y ante el Otro, la que debería ser, para Cixous, nuestra meta, y no la inocencia original a la que la autora llama «primera inocencia». Como afirma Reilly, Cixous dará muestras de esta segunda inocencia a través de alimentos de la vida cotidiana como son, por ejemplo, las manzanas, las naranjas, etc. y algunos objetos del teatro de marionetas. Objetos y alimentos tan banales pero que son los que realmente activan la catarsis. Esta segunda inocencia se encontraría al emplear el lenguaje heteróclito y anfibológico practicado por Cixous, ese lenguaje que no excluye al otro y que sin éste no se presenta. Según Reilly, para Cixous, la segunda inocencia no existe si no hay relación con el otro. En este sentido, al igual que una marioneta está fabricada, según Cixous, del mismo material que Dios –pues aquélla se acerca, paradójicamente, al entendimiento sagrado– la inocencia más pura y sencilla es la que posee algo sagrado. Cixous pone así en estrecha relación la segunda inocencia con el roce, ese roce de la segunda inocencia que tiene lugar con el otro. Esta

relación será plasmada por Cixous mediante la historia bíblica de la manzana de Eva y la relación de ésta con su único otro: Adán. Sin conocer Eva el pecado se convierte en pecadora quizás movida por una virginal inocencia del roce.

Con su trabajo titulado «**Coalescencia: una aproximación a la escritura de Hélène Cixous**», Gerardo Rodríguez Salas, poniendo de manifiesto, en primer lugar, la connivencia entre la obra de Hélène Cixous y la de Jacques Derrida, propone la denominación de «coalescencia» como término alternativo para describir la filosofía de la autora. Comienza su artículo explicando la clara adhesión de Cixous al modelo deconstructivo que algunos de sus traductores han llamado «blending». Gerardo va a poner de relieve el concepto de multiplicidad presente en la escritura de Cixous, un concepto que permite comulgar con cualquier género, independientemente del sexo. El autor muestra cómo en *Angst* la autora rechaza el modelo prevaleciente falocéntrico, ya que Cixous invierte el sistema patriarcal de oposiciones binarias, donde la masculinidad ha sido privilegiada, para favorecer, ahora, aquellos elementos asociados con la feminidad. Sin embargo, mediante la llamada «coalescencia», brotará una fusión de fuerzas libidinales tanto masculinas como femeninas. Gerardo Rodríguez insiste en que en la lengua de Cixous hay un espacio literario y poético reservado a los hombres. Varias formas discursivas existen, según Gerardo Rodríguez, de mostrar la «coalescencia»: *parejas opuestas; un dentro/fuera; consciente/subconsciente; tiempo real/tiempo subjetivo; exilio/paraíso; cuerpo/alma; masculinidad/feminidad*, etc.; una escritura cixousiana que nos enseña a tolerar las diferencias entre los seres humanos.

Pilar Villar Argáiz, en su artículo titulado «**Convergencias modernistas/postmodernistas en la obra de Cixous y en la crítica postcolonial**», compara la teoría feminista cixousiana con algunos de los presupuestos teóricos de importantes pensadores postcoloniales tales como Frantz Fanon, Edward Saïd, Homi Bhabha y Gayatri Spivak, entre otros. Tras constatar una doble lectura (esencialista y antiesencialista) en la obra de Cixous, Villar analiza cómo la desconstrucción de la identidad presente en la obra de Cixous se situaría en la línea del Postmodernismo. Por otra parte, el concepto de la bisexualidad y de la feminidad de Cixous coinciden con muchos de los planteamientos de la teoría postcolonial.

Pilar Villar muestra lo dicho anteriormente mediante oposiciones jerárquicas presentes en la escritura de Cixous, coincidiendo así con Frantz Fanon en su enfoque sobre la Otredad. Cixous desafía pues el sistema binario que posiciona al sujeto masculino como preponderante mediante este procedimiento discursivo. Según Pilar Villar, Cixous coincide igualmente con Edward Saïd al mostrar en el juego de su escritura la íntima relación entre Oriente y Occidente ; colonizado y colonizador. Sin abandonar una postura feminista y maternal, Cixous ha puesto de manifiesto en su lengua el « cuerpo » como lugar de resistencia para el sujeto marginado y colonizado. En este sentido, Cixous, al oponer el sujeto marginado/mujer al no marginado/hombre, se apropiaría magistralmente en su escritura del principio de la Otredad, para dismantelar precisamente toda jerarquía preestablecida.

CE QUI (SE) REVE SOUS LE LIVRE : « REVER D'OUBLI ET DE REVE » DANS LES REVERIES DE LA FEMME SAUVAGE D'HELENE CIXOUS

STEPHANIE BOULARD
Emory University, Atlanta (USA)

Que comprendre à ma parole ?
Il fait qu'elle fuie et vole !
A. Rimbaud

1. « LES BEAUX LIVRES SONT ECRITS DANS UNE SORTE DE LANGUE ETRANGERE »¹

On sait déjà, à lire Hélène Cixous, à vouloir la lire, à rêver pouvoir imaginer de la lire, que réside une difficulté de lecture. Il faut dire que la lecture, armée de grilles à déchiffrer, dressées aux illusionnismes du corps et de la pensée, n'est pas toujours en état d'accueillir toutes les libertés qu'offre l'écriture. Or, en vérité, c'est la position de lecture qui fait obstacle, et non le livre. Les livres d'Hélène Cixous nous invitent à lire autrement, à nous tenir à l'affût de l'ouïe, à traquer les bouffées sonores, les cris, les *vibrato* des noms, la puissance d'explosion des sentences minimales, les morceaux allitérés des mots qui viennent se cogner et se souder entre eux. Sur tous les modes, sur tous les tons, cela cogne à la porte et demande d'entrer. Ce qui (se) passe dans la langue doit s'écouter : «Rêve je te dis». ² Le souffle de la langue apporte l'impératif ou la confession – question d'oreille. Il y a à consentir. A comprendre le sens du dire qui arrache au langage son masque de mort. Lire Hélène Cixous, alors, c'est d'abord écouter le crépitement des cordes de la langue-éveil ou réveil au monde des mots. Car si prompt soit Hélène Cixous à dire de sa pratique d'écriture qu'elle est comme soufflée par les mots, qu'ils la prennent presque de vitesse, elle attache à leur promesse un mince bruit d'énigme, imprime des séquelles aux noms propres,

1. PROUST, Marcel: *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Folio/Essais, Gallimard, 1954, p. 297.

2. CIXOUS, Hélène: *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, 2003.

travaille le lierre grammatical de greffes syntaxiques dont elle excelle à chiffrer le rébus. A la question : Comment lire alors Hélène Cixous ? On tentera de répondre par une opération de *désarmement*, qui ne se prétend pas exhaustive, certes, mais qui permettra au moins de nous donner les moyens d'arriver à un «se laisser aller»³ au texte.

Nous nous efforcerons donc de suivre la course de l'écriture, de lire sur les traces de l'écrire, c'est-à-dire, de laisser venir avec l'inconnu l'inconnaissable, ou comme le dit Mireille Calle-Gruber : d'«acquiescer à une physique du livre, un espace de liaison et de déliaison, c'est-à-dire de non-résolution des contraires, de non-solution de continuité»⁴. Car que fait l'écriture d'Hélène Cixous ? Que fait Hélène Cixous avec/dans/de/par l'écriture ? Elle se donne un laisser-passer, s'offre un *visa* pour l'étranger, en un mot : elle part en voyage, elle s'offre un titre de transport – pour aller du côté de la vie, comme dirait Derrida. Car le vocable *vis* à l'initiale dans *visa*, en effet, initie aussi d'autres mots tels vie, vivre, vision, vitesse, etc. Et de fait, et à ce point, *Les Rêveries de la femme sauvage* ne font pas exception, bien au contraire. Les livres de Cixous nous parlent d'embarquements, d'échappées, de fuites, d'incertitudes (comme ouvrir ou ne pas ouvrir la porte), de séparations violentes, de rendez-vous fixés, manqués, de cavalcades, de péripéties. De la mort aussi. *Visa*, si tant est que c'est pour aller voir ailleurs.

Or, toute à son désir de couper court, elle part sans titre : «Pour moi, le livre ne devrait pas avoir de titre. Le livre s'est écrit avant le titre, sans titre»⁵. Couper court aux préliminaires du titre car il faut s'embarquer au plus vite «sous le coup du surgissement espéré mais inimaginable du livre»⁶. A vrai dire, il faut se méfier de ce que nous expose aussi vite H. Cixous, car un livre sans titre serait comme un livre sans tête, décapité. En fait, les titres d'Hélène Cixous scellent le secret du texte dont il sont la pure forme hospitalière et elliptique, répondant peut-être en cela à ce qui se rêve dans l'ombre narrative. C'est en ce sens que le titre n'est pas vraiment titre, pas tout à fait là, mais « *passant pour titre* » comme dit Derrida, « un vrai faux titre », ou, si vous préférez, titre, mais *de passage*. Le titre est la réinvention du texte, il annonce la couleur, le lieu ou la scène où vient s'inventer dans l'interstice une nouvelle fantasmagorie de la littérature, c'est «une annonce ou une annonciation»⁷. Mais une annonce qui ne lancera pas le processus d'écriture. Car de toutes façons, on l'a vu, le titre arrive dernier. Et pourtant, au moment de la lecture, il est ce qui nous tient sur le seuil, la vision qui vient occuper le devant de la scène, le captif du mystère :

« Il faut donc que ce titre, pour intituler et fonctionner comme titre, ne se présente pas dans un discours de présentation, ne dise pas « voilà ce que je suis et ce que je veux dire ». Pour cela son emplacement, son *topos* suspendu sur le bord est es-

3. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène CIXOUS, Photos de Racines*, Paris, Edition des femmes, 1994, p. 50.

4. CALLE-GRUBER, Mireille: *Du café à l'éternité – Hélène CIXOUS à l'œuvre*, Paris, Galilée, 2002, p. 20.

5. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène CIXOUS, Photos de Racines*, op. cit., p. 28.

6. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000, p. 9.

7. DERRIDA, Jacques: *H.C. pour la vie, c'est à dire*, Paris, Galilée, 2002, p. 18.

Ce qui (se) rêve sous le livre : « Rever d'oubli et de rêve » dans les reveries de la...

sentiel, et son hétérogénéité par rapport à un discours, sa valeur de trait d'inscription structurellement indécidable ou si vous préférez, toujours à *préciser* ».⁸

Les titres de H.C. sont en effet des passes, des clefs : loin d'être un discours de présentation, ils viennent placer l'œuvre sur orbite et la placent sur l'axe de la contrée du rêve : ils nous promettent des tours, nous livrent les souffles de l'Anankè, le secret de l'Ange ou le dire du Rêve, nous annoncent le réveil des Erinyes, ou nous donnent le mot de passe pour l'Inde de nos rêves. Rêve, rêve, rêve...rêv-eil :

« Le texte d'Hélène Cixous ne remplit pas le titre ni ne le leste de ses significations. C'est le titre qui prend le texte à son bord, le tire par les cheveux, le propulse. C'est un envoi, un coup d'envoi du texte : la pointe extrême du style, la chute du Poème (ça tombe bien). C'est un titre alerte monté à l'escarpement, prêt à enjamber. C'est un titre-invite : à l'embarquement pour le plus loin. »⁹

Tel est le titre : il ouvre une première porte, il rayonne, il est départ, le point de départ, ou la promesse telle que le souffle l'analyse derridienne: « *je m'en vais vous le dire* »¹⁰; « *je m'en vais vous le dire, ai-je promis à l'instant* »¹¹. On le sait bien, il suffit que le titre ne remplisse pas sa promesse, qu'il soit mauvais et on ne marche pas ! Ah ! non alors, faux titre, faux papiers : on ne part plus ! C'est que le titre nous lie déjà par serment ou, comme le dit l'auteur, c'est un « *accordedépart* »¹² : vous verrez, vous rêverez... *Les Rêveries de la femme sauvage*. Laissez-vous aller à vous en-aller du côté de ces rêveries-là, nous dit le titre. Car le titre, comme l'écriture, est « à poursuivre » ou « à suivre » : on ne sait pas ce qui va arriver, ce qui va se passer, on sent bien qu'*Il y a de quoi*¹³ (s'occuper, rêver, lire, imaginer...) mais on se demande chaque fois « qu'est-ce qui va sortir de là? »¹⁴. Dans les titres d'Hélène Cixous, en effet, il y a de la boîte à malices, il y a du conte pour enfant, il y a du *Il-était-une-fois*.

Comme dans les contes pour enfants, alors, le titre ou le livre sont à dévorer. A condition toutefois de bien vouloir jouer le jeu et de se laisser à son tour dévorer par le grand méchant loup, c'est-à-dire de se laisser manger par le livre lui-même, par le rêve du Livre. Dans tous les cas, l'œuvre d'Hélène Cixous fonctionne sur le même principe que celle de Victor Hugo, à savoir qu'elle participe d'une entreprise de *dévoration* où les écrivains ensevelissent les livres ou les mots dans leurs ventres, sont des « voraces »¹⁵ ou des « carnivores d'âmes »¹⁶. L'écriture

8. DERRIDA, Jacques: « *Titre à préciser* », *Parages*, Galilée, 1986, p. 229.

9. CALLE-GRUBER, Mireille: *Du café à l'éternité – Hélène CIXOUS à l'œuvre*, op. cit., p. 21.

10. DERRIDA, Jacques: *Parages*, op. cit., p. 222.

11. Ibid., p. 225.

12. CIXOUS, H.: *Le Troisième corps*, Paris, Edition des femmes, 1999, p. 51.

13. Ibid., p. 28.

14. Ibid., p. 59.

15. HUGO, Victor : *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Robert Laffont, 2002, p. 283. Voir aussi ce qu'il dit à ce sujet dans *William Shakespeare*.

16. CIXOUS, Hélène: « La langue est le seul refuge », Entretien avec Bertrand Leclerc pour *La Quinzaine littéraire*, n° 793 (Octobre 2000), pp. 1-15.

d'Hélène Cixous est donc toujours plus d'une, à savoir qu'elle est toujours accompagnée pour la traversée du livre par les livres des autres¹⁷ – la « parenté élective » – dans le cercle de laquelle entre à son tour le lecteur.

2. « EXTASE, CAUCHEMAR, SOMMEIL DANS UN NIT DE FLAMMES »¹⁸

Le principe d'écriture d'Hélène Cixous est un principe de dé-couverte. Elle lève le voile du mot qui se lève. Il s'agit en effet de faire du moindre mot une *merveille*, c'est-à-dire d'en faire entendre le sens fort, la *stupor*, l'extase. L'écriture d'Hélène Cixous c'est un *ravisement* de l'esprit devant la musique des mots. L'aiguille pique, le ciseau coupe, l'écrivain tricote sa phrase. La femme sauvage rêve : le mot « rêverie » est un dérivé de « rêve » qui signifie en ancien français : « ébats tumultueux, réjouissance » mais aussi « délire, perturbation d'esprit due à la fièvre », avant de signifier « entêtement intéressé, fureur ». Par métonymie, il en est venu au XVI^e siècle à désigner une chose trompeuse, une chimère, sens souvent chargé d'une valeur péjorative : faire une rêverie, c'est alors « concevoir une idée étrange ». Et si le sens moderne de « rêverie » s'est spécialisé en « activité psychique non soumise à l'attention », ce sont bien dans tous les sens du terme qu'il faut le lire. On pense alors à Montaigne, Descartes, et bien sûr à Rousseau. La « rêverie » est ainsi une métonymie pour l'image ou la pensée produite par cette activité et son expression littéraire, d'où *Les rêveries du promeneur solitaire*. Ce qu'il faut entendre c'est qu'aux *Rêveries du promeneur solitaire* succèdent donc *Les Rêveries de la femme sauvage*. La relation aux *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau semble en effet évidente: les *Rêveries* de Rousseau sont pour Cixous une « méditation où elle s'absorbe », une « pensée qui absorbe », autre sens du mot. La narratrice est absorbée dans des pensées qui lui permettent de s'évader du monde algérien – abîmes de la pensée et de la solitude qui l'arrachent à l'exigence du sol : « et comme le dit mon frère je m'enfonçai de mon côté dans mes *rêveries solitaires* »¹⁹. Cette absorption, cet enfoncement, révèle l'« accentuation immédiate de [son] absence au monde »²⁰. Absence au monde où perle le « je ne suis plus au monde » rimbaldien.

La rêverie se construit en silence, c'est une échappée qui vient se couler d'un bord à l'autre du livre, sauvage, indomptable, telle la *femme sauvage* de Baudelaire²¹ enfermée dans sa cage et hurlant. Scène sauvage ou primitive du livre où la langue qui vient dériver à son bord, fait sauter les barrières de la grammaire et de la syntaxe, faisant s'écouler les mots de la bouche qui était avant, « obturée

17. DERRIDA, Proust, Kafka, Stendhal, Rousseau, Shakespeare, Montaigne, Rimbaud, Genet, mais aussi et encore : Blanchot, Lispector, Bachmann, Freud, Tsvetaieva, Poe, Homère, Kleist, Dostoïevski, Bernhard, Nelly Sachs, Rilke, Balzac...

18. RIMBAUD, Arthur: *Une saison en enfer*, Paris, Poésie/Gallimard, 1984, p. 133.

19. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op.cit., p. 53. En italiques dans le texte, comme faisant titre.

20. Ibid., p. 52.

21. BAUDELAIRE, Charles: « La Femme Sauvage et la petite maîtresse », in *Le Spleen de Paris*, Paris, Poésie/Gallimard, 2006, p. 124.

Ce qui (se) reve sous le livre : « Rever d'oubli et de reve » dans les reveries de la...

par une petite grille»²² : on entre au pays de *lalangue* et donc du Crime et du Châtiment, où les juifs et les nouveaux nés sont soumis à la même loi de l'expulsion, où on dit Allaouabayazouinleilialiaïcha²³ et où on entend en sourdine résonner aussi *gesunder Antisemitismus*, bref, on est invité à lire le résumé d'une *Désalgérie*.

Le seul moyen d'évasion est la rêverie au pays de *lalangue*²⁴ ou, en d'autres termes, s'évader, c'est pousser la porte secrète du mot qui vient s'écrire sur la page blanche, et qui en tournant sur ses gonds révèle un autre monde, un monde fait de nuit et d'arc-en-ciel, de roses et d'aubépines, de barricades et de fissures, de bateaux-villes et de chien à trois pattes : bienvenue au pays de *lalangue*, le livre d'*Hélène au pays des merveilles*. S'enfoncer dans les livres en rêvant. Ou tout aussi bien s'envoler. Car la rêverie au pays de *lalangue*, c'est la porte de l'évasion, de l'envol :

« Entre les attaques, je lisais. Je montais sur un livre, je m'asseyais sur la branche la plus éloignée du sol, je m'enfonçais dans les feuilles du livre, je décollais ». ²⁵

Tout, dans cette scène, est à l'image d'un départ : à l'enfoncement dans des pages de rêveries correspond l'ascension vers un autre monde : « montais », « décollais » ; tout est transport de l'imagination dans le processus de rêverie, à l'image de l'aéroplane proustien²⁶ : ça décolle. Le livre transporte, il est lui-même le véhicule, le moyen de transport, « la levée d'écrou »²⁷ qui ouvre les portes de l'imaginaire. Transport, ouverture : la levée d'écrou est d'abord un acte, l'acte qui remet un prisonnier en liberté, l'acte qui opère la libération, la « levée », le décollage. C'est l'acte qui lève la porte, qui permet le *passage*, sens étymologique du mot (du latin *porta*, qui signifie « passage »). Et la porte qui se lève ici, c'est celle qui ouvre au temps de l'écriture. La délivrance, chez Cixous, se fait donc par le haut. Dans une confrontation perpétuelle aux limites qu'elle questionne, c'est le langage, l'écriture, qu'il lui faut dépasser, transformer, déconstruire pour « aller toujours plus loin », toujours plus haut dans le rêve de la langue.

Or, l'œuvre fait entendre de bout en bout la litanie de l'absence au monde de l'Algérie. Après la perte du « frère intérieur »²⁸, après la mort du père, c'est ce désir de s'absenter – pour un temps du moins – de ce monde de haine, de violence et de chaînes, c'est l'ouverture des possibles à la perspective de partir, le désir de partir, de fuir qui se manifeste :

« Je partirai, je laisserai toute l'Algérie Clos-salembier derrière moi, je ne reviendrai plus jamais, même en pensée, tout ce qui existe autour de moi ici, pensais-je en lisant, et dans l'exaltation de la lecture, aura disparu à jamais, je ne souffrirai plus

22. CIXOUS, Hélène: *Le Troisième corps*, op. cit., p. 107.

23. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op.cit., p. 90.

24. Mot utilisé par Hélène CIXOUS, formé sur le même procédé que « séparerunir », unissant deux syntagmes pour en créer un autre, nouveau, sur le mode de la syncope musicale qui consiste à unir une note à la note suivante.

25. Ibid., p. 79.

26. Cf. PROUST: *Albertine Disparue*.

27. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op.cit., p. 82.

28. Ibid., p. 53.

jamais, je n'aurai plus mal aux aveugles, aux Arabes, aux cul-de-jatte, il n'y aura plus trace de chien, ni de lycée, ni de trolley, ni de bidonville, tout sera effacé, emporté, anéanti, pensai-je, mais de temps à autre je pensai le contraire, et parfois j'aimais ce que je haïssais, en dépit de moi en dépit de tout. »²⁹

Il s'agit de partir, de tout laisser, d'en finir avec les traces, d'en finir avec soi de vivre d'oubli. Et en même temps, « en dépit de tout », le remord appelle mouvement de retour, le souvenir fait morsure. Hélène Cixous va écrire les corps vivants, laisser monter dans la gorge les souvenirs des noms anciens car l'arbre de mémoire est indéradicable. Toute la question est de savoir ce qui s'écrit entre deux synopes: rêve (sur)venu; rêve à venir. Le souvenir (voir le jeu du « tuterappelles » qui s'inscrit dans le même processus) rappelle les traces, appelle *la* trace – celle de l'écriture.

3. « IL FAUT ACCEPTER D'ETRE LE FILS DE SES REVES SI L'ON VEUT ETRE CONDUIT A EN HABITER LES DEMEURES »³⁰

Toutes les fictions d'Hélène Cixous sont une recherche éperdue du Livre, ce corps à épiphanie et à révélations où sans cesse l'imaginaire envahit le réel. Ainsi, *Or, Les lettres de mon père* reste hanté par le corpus fantôme des écrits du père, lus et non lus, non lus et réécrits, tenus sur les seuils du volume qui ne livre rien. Quant aux *rêveries de la femme sauvage*, la première scène du récit, la scène d'ouverture (et la dernière qui la repasse) est celle de la venue du livre ; c'est la scène d'une écriture qui se met en scène et qui fait l'expérience de la séparation, tentant désespérément de retrouver le rêve rêvé :

«Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie, j'aurais fait n'importe quoi pour y arriver, avais-je écrit, je ne me suis jamais trouvée en Algérie, il faut maintenant précisément que je m'en explique, comment je voulais que la porte s'ouvre [...] J'avais écrit cela en pleine nuit de juillet et comme cela m'arrive parfois lorsqu'un livre fait son apparition, en pleine nuit toujours, attendu certes, espéré avec une patience extrême, capable de toutes les confiances et de toutes les humilités concevables et inconcevables, j'avais écrit ces lignes sous le coup du surgissement espéré mais unimaginable du livre qui donc voulait bien se rendre à mes supplications infiniment timides et donc comme je le fais dans ces cas de manifestation nocturne, j'avais écrit sans allumer afin de ne pas risquer de faire fuir le Venant, j'attrape vite et sans bruit le bloc qui ne quitte pas mon chevet et le stylo à large bec avec lequel on peut écrire gros et vite à travers papier, et j'avais noté les premières lignes que le Venant me dictait, remplissant dans le noir la grande page d'une précipitation de ces phrases inestimables, levain du livre, don des dieux dont je ne connais même pas le nom. [...]

Je me levais donc à l'aube sereine, décidée, auréolée. [...]

Et maintenant je ne les trouvais plus. Des cinq pages que j'avais écrites dans une joie sans garde, et que je n'ai pas inventées car je les ai vues écrites, je ne trouvais plus que la demi-feuille, la première [...] le reste avait disparu, chose impossible. »³¹

29. Ibid., p. 79.

30. QUIGNARD, Pascal: *Vie Secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 133.

31. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., pp. 9-11.

Ainsi, le livre est « le Venant » qui reste toujours à venir : car en effet la « venue à l'écriture » ne va pas sans déconvenue, à l'encontre de ce qui est convenu, et dans un processus de recherche de l'introuvable qui confine à l'autodestruction. Le rêve qui doit faire venir l'écriture est perdu et le livre est l'écriture de cette perte : l'écriture est là pour dire la hâte, la crainte, la peur de cette perte « inestimable ». Nous venons en fait de franchir la porte, d'entrer dans le temps du livre. Cette esthétique de la dépossession, « cette sensation d'être possédée par une sensation de dépossession »³² font du livre un écrit qui travaille dans l'intervalle, déchiré par cet entredeux – battement du temps du récit où viennent se greffer les autres temps de l'écriture. L'origine de l'œuvre d'Hélène Cixous est tout entière liée à la peur de la perte, à la compensation et au remplacement de l'absence par l'écriture, à la question des rives (de l'Algérie et de la France) et de la dérive (des mots). Des rives aux rêves.

Le rêve est coupé, haché. Maux du corps et mots de l'âme s'articulent par un mouvement métaphorique de dépropriation. Si le rêve coupé et mal venu est symptomatique du sentiment de perte, inversement ce qu'il en reste dans le souvenir gagne en respiration pendant que les mots du rêve tombent en cendres dans le feu de l'oubli. *Les Rêveries de la femme sauvage* commence et s'achève sur le même récit du rêve qui fait retour : la fin est le commencement, le commencement est la fin et la seule finalité reste toujours-encore-déjà le livre à écrire. Aussi la procédure constructive du récit fait idée jusque dans le rythme d'ensemble : le rêve fait retour, fait cercle, fait la roue à l'intérieur du cycle même de l'écriture. Reprise à l'échelle de l'œuvre de l'opposition entre l'ouverture du livre et sa clausule qui en renverse l'effet : « Je me suis redressée dans mon lit en pleine nuit et avec le crayon gras qui est toujours couché à côté de ma main j'ai écrit à grands traits dans le noir : *Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie* »³³. Toute la construction tient à l'intérieur de ce cercle « tracé à grands traits dans le noir » qui fait spirale où se précipite le fourmillement des préparations lointaines ou proches et qui structure l'agencement du drame – c'est l'actualisation de l'énigme qui est au fond du livre, au fond du rêve. Trajet circulaire, la construction est motif : c'est tout le rapport à l'Algérie qui vient se loger dans la recherche éperdue des pages perdues.

« Question de vie ou de mort »³⁴, « délire »³⁵, « de l'espoir au désespoir le plus violent »³⁶, « structurellement [...] nous étions fous et malades du besoin de l'Algérie »³⁷, « la souffrance réelle des malades d'Algérie que nous étions »³⁸ : la dépossession – manque cruel qui fait du frère et de la sœur « des malades » – mène à la folie, à l'égarement. L'égarement de l'esprit mène à l'égarement

32. Ibid., p. 16.

33. Ibid., p. 168.

34. Ibid., p. 12.

35. Ibid., p. 11.

36. Ibid., p. 12.

37. Ibid., p. 57.

38. Ibid., p. 54.

des mots : elle finit par dire «le résumé de [sa] Désalgerie»³⁹. Elle s'est égarée de l'Algérie, elle en est privée, nous dit le préfixe privatif dé- qui inscrit en tête du mot l'indication de la perte. Mais c'est aussi qu'il faut lire *Désalgerie* comme son *désir d'Algérie en résumé*, par apocope, donc, c'est-à-dire : Dés(ir d')Algérie. La construction syntaxique qui tient de la coupure ou de la dépossession dit la douleur de la perte qui mène au délire des mots. La littérature est délire. L'écriture d'Hélène Cixous est délire, dans le sens où l'entend Gilles Deleuze, c'est-à-dire que l'on dit que la langue est prise d'un délire quand ce délire «la fait précisément sortir de ses propres sillons», «dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par création de syntaxe»⁴⁰. Dé-lire, pour re-lire. Ainsi lit-on alors *arabizarre, malgérienne, Désalgerie, Tonpère*, etc.

Les Rêveries de la femme sauvage n'est pas un livre sur l'Algérie ou l'enfance. C'est un livre sur Le Livre, le fantasme du livre, c'est une œuvre qui expose ses deuils, les états du corps de sa recherche, c'est-à-dire sa part intraduisible, inaliénable : «tout le reste est déguisement»⁴¹.

4. « LA SEULE MANIERE DE DEFENDRE SA LANGUE, C'EST DE L'ATTAQUER ... CHAQUE ECRIVAIN EST OBLIGE DE SE FAIRE SA LANGUE »⁴²

Dans *Le Troisième corps*, l'écrivain disait déjà la morsure de la gorge, ce qui montait à la gorge, la peur de perdre le souffle, la déchirure, l'entaille. Depuis, tous les écrits d'Hélène Cixous travaillent au corps le sang de l'entaille et gravent le sillon où vient mordre la douleur au cœur de la lettre – «impossible, l'écriture continue...»⁴³. L'écrivain pratique le coup de cette *attacca* du verbe qui lui est si particulière et souffle les mots vers la limite syntaxique où tend tout langage. Hélène Cixous fait en effet partie de ces écrivains qui *traitent les mots en homonymes*, c'est-à-dire qu'en creusant les écarts de sens dans le son, en soulignant les décalages sémantiques qui se trament dans l'espace de la langue, elle fait travailler les mots, et montre que la langue est pleine de langues. Alors, on comprend mieux pourquoi dans « rêver » il a « ravin » ou encore « rage ». Rêver : la première syllabe, le préfixe re-, tient en effet compte du doublet *raver*, dont le sens est : « délirer, être en fureur », représenterait un type *rabare, rabere*, doublet de *rabiere, rabiare* « être en rage », de *rabia* (rage). C'est la même fureur qui est signifiée dans le mot « rêverie ». Et c'est cette même fureur qui anime Hélène Cixous contre les limites imposées par les chaînes : celle qui appartient à «la famille l'Erynye»⁴⁴ a la fureur, la rage, la fièvre de fuir – ou de rêver. Dans

39. Ibid., p. 69.

40. DELEUZE, Gilles: *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 16.

41. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 135.

42. PROUST, Marcel: *Correspondance avec Madame Strauss*, Lettre 47, Paris, Livre de Poche, pp. 110-115.

43. CIXOUS, Hélène: *Portrait du soleil*, Paris, Edition des femmes, 1999, p. 7.

44. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 73.

ce raisonnement, *resver* procéderait non pas tant d'un *exvagere* mais du latin *evadere* : « sortir, s'échapper, s'évader », par l'intermédiaire d'une forme *re-exvadere*, rêver étant interprété par : « s'échapper de la réalité en imagination ». Il y a en effet contenu dans le sémantisme même de rêver, le sens : avoir la rage de sortir. Rêver, c'est ainsi briser les chaînes, la cage, la porte fermée. La narratrice se sent enfermée mais refuse les chaînes qui enchaînent. Se battre contre ce qui enferme, c'est refuser comme enfermement et angoisse les limites imposées par *La Règle* : « je ne pensais qu'à fuir ce pays d'enchaînés, cette chaîne d'enchaînements, ce déchaînement d'enchaînés qui à leur tour enchaînent »⁴⁵. De la chaîne du grillage, à la chaîne du portail, du portail à la porte, le jeu de la chaîne réinvestit le signifiant du passage d'un dedans vers un dehors. La chaîne appartient au mouvement même de l'enchaînement : il s'agit de déchaîner, de se déchaîner, de réussir à faire le geste du déchaînement, de laisser la chaîne se lever. La chaîne est la séparation avec un dehors et le cœur de la narratrice « hurl[e] dans [sa] cage »⁴⁶ parce qu'il lui « manque la chaîne et le cadenas du portail »⁴⁷. Vouloir en finir avec la chaîne, c'est chercher la délivrance, chercher une sortie, un dehors comme existence – une attente de visage : « je m'accrochais au grillage, je guettais le portail j'attendais le message : un message, une porte, un sourire »⁴⁸. Le grillage oblige à regarder la coupure : c'est ce qui tranche, ce qui inscrit l'écart et donne la mesure de la différence, juifs et non-juifs, il et elle, ici et là-bas. La grille ou le grillage marque la réflexion du discours dans une esthétique de la fragmentation où quand on veut toucher au grillage, on se coupe, on se déchire : « il y a de quoi (mourir) »⁴⁹.

En quête de la délivrance à venir, le texte inscrit la lutte contre l'enfermement dans la thématique insistante de la chaîne : « je savais que je m'envolerai très loin au-dessus du Clos-Salambier et de nos chaînes communes et respectives »⁵⁰. Au désir de lever la chaîne correspond le désir de trouver des ailes, de s'envoler. Désir de se libérer de l'enchaînement par l'envol. C'est jusqu'au vélo, qui lui aussi a sa chaîne, qui participe de la chaîne de l'évasion : c'est donc le vélo, qui est apparu tout d'abord comme le « moyen le plus simple et le plus urgent de sortir de [...] notre incarcération »⁵¹. La rêverie sur le vélo est un rêve de « conquête ». Mais une conquête, une sortie, qui s'opérera, pour la narratrice, par l'écriture : « je lis comme il pédale comme je lis nous pédalisons de toutes nos forces emportés par des pentes dangereuses »⁵². Les battements de la musique du lire et du rêve ont une sonorité sourde. Rêver, lire, pédaler cela revient en fait au même. Poétiquement, s'entend. Car il faut bien voir que

45. Ibid., p. 77.

46. Ibid., p. 77.

47. Ibid., p. 72.

48. Ibid., p. 89.

49. CIXOUS, Hélène: *Le Troisième corps*, op. cit., p. 28.

50. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 25.

51. Ibid., p. 22.

52. Ibid., p. 83.

les images successives du rêve et du réveil rythment toute l'œuvre d'Hélène Cixous à tel point que l'on finit par ne plus savoir ce qui appartient au jour ou à la nuit, que le mot devient leurre, glisse dans la bouche, homonymes, synonymes, paronymes, que l'énoncé imprévisible perce le présent et fait du rêve une épiphanie :

« je m'éveillais je m'endormais, entre les deux je lisais, puis je dormais lisant et je m'éveillais ; je lisais, je lus tout je dormais je relisais. Tout cela réitéré, lecture, éveil, sommeil, lecture, éveil, et à la fin dans un ordre qui n'étais plus tout à fait celui du lecteur assis au jour [...]». ⁵³

La scène de l'écriture permet ainsi le passage : elle est accélérateur de langue et de pensée, emporte le lecteur dans un tourbillon de mots fiévreux. Les premiers mots du texte, en effet, sont un *laisser-passer*, un *aller-vers* un pays qui est vécu comme un rêve : aux chaînes du portail qu'il fallait briser, se substitue la chaîne du langage, la chaîne métonymique qu'il faut réinvestir. Au « fil de chaîne » s'oppose ainsi le « fil de trame », à la chaîne composée de maillons se substitue la chaîne du langage composée de mots : d'un fil à l'autre se trame le tissu du texte. On ne peut rentrer au pays qu'en rêvant par/sur/dans le langage. Ce sont les mots qui rêvent et qui font le déplacement : ainsi, nous *pédalisons* pour nous *pédalons* et nous *lisons*, deux mots en un, deux maillons d'une même chaîne qui permettent de faire avancer le langage dans la rêverie du pays Algérie. Trouver la porte de secours, c'est donc suivre la chaîne à la trace, sa métaphore motrice. Et pour cela tous les moyens sont bons, et heureusement ! il y a le vélo, « la nécessité du vélo », écrit-elle, le vélo ailé, encore appelé « le cheval liberté », ou l'auto Citroën, ou *Le Chien*, ou « les planches de cul-de-jatte », ou le trolleybus K, tout cela trotte, vole, pédale, galope, survole, dévale. Vélo ailé. le Vélo fascine, provoque l'admiration et la rêverie aussi parce qu'il y a du *veil*, du voile dans ce vélo là qui a des ailes, qui est « elle », car vélo de femme, mais pas à elle, la femme. L'autre vélo ailé, Pégase, emporte alors sur ses ailes la scène de l'écriture vers la voie lactée. Scène nocturne, comme il se doit. Les livres d'Hélène Cixous sont rythmés, scandés, *structurés*, comme dirait Derrida, d'éveils et de rêves.

5. « VOUS SAVEZ QU'ELLE ECRIT AU REVE »⁵⁴

« Je rêvais d'arriver »⁵⁵, écrit-elle. Arriver, c'est arriver « à l'embouchure du Ravin de la femme sauvage »⁵⁶. Et du ravin au rêve d'arriver, ce qui se met en scène est ce qui laisse l'écriture s'écrire, laisse « parler la parole, phraser la phrase, *fourcher* la langue »⁵⁷. Le ravin semble, en effet, conduire la plume d'Hélène Cixous et initialiser dans le texte la chaîne de la métonymie : c'est le

53. CIXOUS, Hélène: *Le Troisième corps*, op. cit., p. 31.

54. DERRIDA, Jacques: *H.C. pour la vie, c'est à dire*, op. cit., p. 68.

55. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 9.

56. Ibid., p. 62.

57. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène CIXOUS, Photos de Racines*, op. cit., p. 139.

Ce qui (se) rêve sous le livre : « Rever d'oubli et de rêve » dans les reveries de la...

ra- de rage, de raconter, de raver qui devient rêver, le ra- d'ar-river, le ra- de ra-vage.

Car le mot est sécable, et la langue fourche : elle se coupe et se divise en d'autres mots, d'autres signifiants. Il y a dans l'intervalle, l'écriture au travail qui travaille le lieu de l'altérité : «les mots dépècent»⁵⁸. Il n'y a pas, à proprement parler, de mot « solitaire » dans l'écriture de Cixous, car chaque mot, chaque phrase, a la potentialité de s'enchaîner à une autre chaîne, elle aussi infinie, a la possibilité de l'écart, toujours vers un sens *autre* : à lire les livres d'Hélène Cixous, on comprend alors ce que veut dire l'expression « avoir la langue qui a fourché », le mot bifurque, prend un sens interdit, ou inattendu : « au début dit ma mère j'avais cru que nous habitions à côté du *Rabbin* de la femme sauvage, encore un hasard sans explication»⁵⁹.

Si elle écrit qu'elle ferait «n'importe quoi pour arriver en Algérie»⁶⁰, c'est aussi n'importe quoi pour « ar-rêver » qu'il faut entendre, c'est que dans ce « n'importe quoi », c'est le « -porte » qui importe, c'est un n'importe quoi qui apporte un sens, qui porte l'autre sens, qui ouvre la porte à l'*altérité*. En d'autres termes, il importe pour Hélène Cixous de ne pas verrouiller le signifié :

« Quand j'écris, j'écris [...] en laissant venir constamment l'autre, *l'étrangeté* dans la langue, c'est essentiel. En cultivant-c'est naturel mais je le cultive aussi - toute l'indécidabilité, l'amphibologie dans la langue. C'est le seul moyen d'éviter la fixation, de faire qu'une mobilité s'ouvre toujours et que l'inconscient puisse aussi parler : ce qui m'échappe et que je ne contrôle pas.»⁶¹

Le mot apparaît comme ce qui « s'ouvre toujours », et la phrase conduit le mot de porte en porte. Vers l'inconnu du rêve où nous porte le mot. Car dès qu'il y a altération du corps, on voit autre chose : le corps de l'énonciation en morceaux. Le sujet de l'énonciation est en effet soumis à rude épreuve. On est à peine lancé dans le livre, on en a à peine entrouvert la porte que le frère en ouvre une autre : «Tu n'as pas connu l'Algérie, dit mon frère. [...] C'est ainsi qu'il attaque le sujet»⁶². Le sujet est attaqué, le sujet est en position d'accusé. Le livre rend compte de cette attaque, galope après la perte du sujet (qui est tu-je ?, où es-tu-moi-je ?), galope après l'autre sujet l'Algérie pour voir s'il s'y trouve. Or, le corps du sujet est bel et bien sans-dessus-dessous, déchiré, retourné comme un gant:

« je rompis avec moi-même je me *tranchais* je ne sais comment [...] et je m'enlevais à cette scène d'engouffrement. [...] Par un tour je me renversais, je retournais moi-même en sens contraire. J'avais perdu un trésor irremplaçable. »⁶³

58. Ibid.

59. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 69. Je souligne.

60. Ibid., p. 21.

61. CIXOUS, Hélène: « La langue est le seul refuge », Entretien avec Bertrand Leclerc pour *La Quinzaine littéraire*, op.cit., pp. 1-15.

62. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 19.

63. Ibid., p. 17.

Tout comme la liberté hégélienne qui ne se fait qu'au prix d'une violence, la liberté s'opère ici dans la rupture. Par un tour de clé, par un tour du langage, la narratrice revient sur elle-même pour retrouver un corps – qui serait un pays :

« J'étais déjà cousue de cicatrices, j'avais déjà la cicatrice du portail, la cicatrice de Fips, la cicatrice du volubilis bleu, la cicatrice de la marelle, chaque fois une violente ouverture du corps, une fois une éraillure dans l'œil droit, une fois cinq étoiles béent dans le pied gauche, une fois le trou du pal dans la cuisse droite juste à côté de l'artère fémorale. La chute du vélo me laisse indemne dans le corps mais me reprend le dehors». ⁶⁴

Le corps est en souffrance parce qu'il y a eu perte et rupture de l'attachement⁶⁵, parce qu'elle a «rompue la chaîne de la métonymie»⁶⁶, et le seul moyen désormais de le retrouver c'est de pouvoir «arriver à raconter»⁶⁷. Et pour arriver à raconter, il faut (se) «séparéunir». Le mot-valise ici mime le mouvement du portail en deux battements, et l'entre-deux qui donne corps au mot lui donne aussi une autre résistance : il court-circuite les sens. Raconter, c'est re-chercher une entrée, vouloir qu'une «porte s'ouvre»⁶⁸. La langue, on l'a compris, est cette porte, le passage, et c'est le corps même du mot qui va porter le retour : «il faudra bien que la langue me porte où je veux nous trouver»⁶⁹. En d'autres termes, il faudra bien que la langue ouvre la porte qui *séparéunit* les signes. L'écriture apparaît comme l'enchaînement des signes qui laisse *survenir* le déchaînement des limites. Et le mot qui va signer le passage, le mot qui va sceller en lui la retrouvaille métonymique sera le mot *inséparable* : «moi, pensais-je suis inséparable»⁷⁰. Le dé-chaînement, l'envol de la chaîne s'effectue par l'envol de la lettre : « l », la lettre envolée [l, l'auteur – elle, je – aile] Aile coupée. Le mot en perdant son « l » gagne autre chose : un déplacement indécidable–«prend, prend, prend, on prend tout, prend prend, on prend feu, on prend l'air, on prend l', prend prend prend, toutes les images, on les taille, on essaie»⁷¹. Parce qu'après la mise en pièce du je-moi, le *je* est littéralement en proie à l'autre. Altérité qui rentre de plein pied dans la langue et ouvre la porte à l'altération, au mot difforme, au corps étranger. La perte, le décrochement de l'aile, inscrit ici le lieu d'un passage: celui de l'étrange. Pour s'accomplir, le rêve de l'écriture voudrait pouvoir se réaliser dans un mot non coupé de sa source corporelle, un mot ou un nom qui incorporerait le lieu et non sa simple représentation. Trouver une réalité à rêver et un corps à êtreindre, dirait Rimbaud. Et ce nom est mis à l'essai dans le texte, c'est un embrassement des mots, un enlacement de la phrase qui cherche à serrer de près ce nom qui semble échapper : c'est d'abord Algérie – mais qui

64. Ibid., p. 52.

65. Ibid., p. 15, « Et dire qu'un jour je fis volte-face et je rompis cet attachement. »

66. Ibid., p. 34.

67. Ibid., p. 13.

68. Ibid., p. 13.

69. Ibid., p. 26

70. Ibid., p. 45.

71. CIXOUS, Hélène: *Le Troisième corps*, op. cit., p. 16. Je souligne.

sera vite coupé, haché d'Algérie en *Désalgérie*, de *malgérienne* en *algériance*. Le mot est coupé de ses racines. Très vite survient alors le nom propre d'Aïcha, répété, scandé dans le texte, nom qui accueille, qui fait rêver – c'est le corps d'Aïcha, la maison-Aïcha, le pays-Aïcha : « je me serrais contre le corps d'Aïcha et elle me laissait en riant serrer son pays pendant un mince instant » ou encore : « Je voulais entrer [...] dans la maison charnelle d'Aïcha dis-je »⁷². Mais au moment où on pense avoir trouvé le corps du rêve, au moment où se réalise l'étreinte, on apprend « qu'Aïcha s'appelait Messaouda en vérité »⁷³. Hélène Cixous aurait peut-être souhaité, dans un mouvement rousseauiste, habiter « une maison où n'aurait résonné qu'une seule langue », « mais trop tard », le mal est fait, elle sera constamment ballottée, déchirée entre deux noms, entre deux langues. Indice de la coupure.

Hélène Cixous travaille les mots au corps, elle les taille, les entaille, marque le signe de l'entaille : H. A chaque mot écrit, la blessure se remarque : écrire pour Hélène Cixous, et ce depuis les commencements, c'est rompre, trancher, enlever, une lettre, un blanc, une virgule, « et tout change »⁷⁴. C'est la langue qui me déchire, nous dit, en somme, Hélène Cixous car sa langue est une déchirure dont elle est l'expression et le témoignage. D'où procède, au demeurant, la pratique insistante que fait Hélène Cixous de l'apocope et de la syncope, mots qui viennent tous deux du verbe grec *koptein*, « frapper à coups redoublés », « couper », appartenant donc au sémantisme du coup, et qui en grammaire comme en rhétorique désignent pour le premier, le retranchement de la fin d'un mot, pour le deuxième, le retranchement d'une syllabe à l'intérieur d'un mot. Hache. C'est alors qu'il faut comprendre « je rompis avec moi-même je me tranchais je ne sais comment ». L'art de remuer le couteau dans la plaie. Ou tout aussi bien de signer le texte, d'y laisser l'empreinte de son nom, presque *incognito* : « Hache. Mon nom commence par Hache »⁷⁵. On peut alors être sûr que lorsque Derrida intitule son texte sur Hélène Cixous, *H.C. pour la vie*, il joue ici du poids de l'initiale et qu'il faut aussi y entendre *H(ache)*, *c'est pour la vie*, au sens que la lettre H est le prix à payer de l'entrée en littérature, de cette hache dont il dit qu'il n'en dira « jamais assez pour honorer une première partie de [son] titre ». La hache est lancée, donc, en effet, « comme une lettre »⁷⁶.

Le texte se laisse habiter la gorge serrée par les différentes altérations de la langue. Le corps de l'écriture panse et pense ses blessures, montre ses cicatrices, ce qu'en d'autres termes Jean-François Lyotard nomme « la pensée-corps ». L'art du re-tranchement, c'est aussi l'art de la pudeur où vient s'inscrire l'ombre grandissante du Livre rêvé couturé de cicatrices. Si elle écrit au rêve, donc, comme nous le disait Derrida, c'est qu'elle est entrée, par l'écriture, dans l'illimité du rêve, dans l'univers du rêve exaltant, incommunicable, fantasmatique. Univers

72. CIXOUS, Hélène: *Les Réveries de la femme sauvage*, op. cit., p. 105.

73. Ibid., p. 93.

74. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène CIXOUS, Photos de Racines*, op. cit., p. 31.

75. CIXOUS, Hélène: *Le Troisième corps*, op.cit., p. 128.

76. DERRIDA, Jacques: *H.C. pour la vie*, op.cit., pp.49-68.

du rêve ? *Uni-rêve*, nous dirait-elle malicieusement. Ce qui fait que chacun de ses livres réitère quelque chose d'inespéré, une fièvre des mots, une réponse à la mort, et que chaque livre est, en somme, « autre-chose-qu'un rêve » : un « *hyperrêve* »⁷⁷.

Reste que si les livres d'Hélène Cixous ont cette part d'indécidable, c'est qu'ils sont habités des rêves de la nuit et de leur mystères et qu'ils semblent en cela faire écho à la vertigineuse question de Derrida : « Quand nos yeux se touchent fait-il jour ou fait-il nuit ? »⁷⁸.

77. CIXOUS, Hélène: *Hyperrêve*, Paris, Galilée, à paraître en septembre 2006.

78. DERRIDA, Jacques: *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, p. 11.

TOWARDS A DISCOURSE OF DISABILITY: CONSTRUCTING A RESTORATIVE DISABLED DISCOURSE VIA CIXOUS' «THE LAUGH OF THE MEDUSA»

TRACEY COLVIN
University of Maryland, College Park (USA)

Studies of language and recent scholarship in rhetorical modes investigate the ways that the self may be written into language, the processes by which human beings construct their identities in writing. Of paramount importance over the past twenty years has been the feminist rhetorical agenda, the exploration of women's writing within a distinctly patriarchal linguistic paradigm. French feminist theorist Helene Cixous argues in «The Laugh of the Medusa» that writing is framed by «pallologocentric sublation:» «For the pallologocentric sublation is with us, and it's militant, regenerating the old patterns, anchored in the dogma of castration»¹. As such, women have historically been excluded from writing, forced to view the act of writing as shameful and inappropriate. To defy this patriarchal position, Cixous argues that women must write themselves and their bodies into their texts. She writes: «I write woman: woman must write woman. And man, man».² Cixous implies that women best inscribe the female experience, and men are most capable of writing men. If, as Cixous argues, the phallogocentric frame in which writing is located excludes all persons who are not white, protestant, heterosexual, males (as is argued by Cixous), it must then reject a barrage of voices that have been silenced through fear and shame for centuries.

The group I intend to focus on is the disabled, who, like women, have historically been rendered undesirable contributors to writing. Language has previously been the playground of the able-bodied, much as it has been a space subjugated by men. Discourse then excludes the disabled, who have traditionally

1. CIXOUS, Hélène. «The Laugh of the Medusa», in Hazard Adams and Leroy Searle (eds.): *Critical Theory Since 1965*, Gainesville, University of Florida Press, 1986, p. 315.
2. Ibid., p. 310.

been denied any real chance of writing themselves and their bodies into texts. They have been denied for many reasons, not the least of which is a shame of their own bodies created by social constructions of «normalcy», as well as the belief that they are unable to contribute anything of value to a society that has characterized them as both «aberrant» and «weak». My contention is that by moving toward a distinctly disabled discourse— one written by disabled people attempting to accurately inscribe the disabled experience and to «write their bodies»—we will as readers have a more profound understanding of the disabled experience, and will finally invite disabled writers to participate in an open discourse with society. To do this, I first plan to trace the relationship between feminist theory and disability studies to demonstrate how exceedingly relevant Cixous' work can be to this field. I plan to explore constructions of «normalcy»: where they come from, how they affect the disabled, and why the creation of such terms is so dangerous on a socio-linguistic level. Finally, I plan to project this theory into the foreseeable future, utilizing the work of other scholars to demonstrate how we may read disability into the text of disabled authors, where we can see the «fingerprints» of disability, so to speak, dancing timorously between the lines of a disabled author's text. I hope then to discover ways of both *writing* disability into discourse, and of *reading* it into texts.

If Cixous' feminist theory is to be applied to the rhetoric of disability, we must first establish a connection between these two fields and demonstrate why such an alliance is critical in the pursuit of a disabled discourse. Rosemarie Garland Thompson's inestimable work in the field of disability studies provides some of the most significant links between feminist theory and disability studies. Thompson associates feminism and disability by stating: «Both the female and the disabled body are cast as deviant and inferior; both are excluded from full participation in public as well as economic life; both are defined in opposition to a norm that is assumed to possess natural physical superiority».³ She further contends that «feminism's often conflicting and always complex aims of politicizing the materiality of bodies and rewriting the category of woman combine exactly the methods that should be used to examine disability».⁴ The links between the inferior statuses of women and the disabled run the gamut of being grounded in physical inferiority to supposed diminished mental capacities. Simply being a woman has been problematized historically *as* a disability— some of the most respected and advanced thinkers, such as Plato and Freud, have labeled womanhood a handicap, identifying women merely as lesser men or as having been born castrated and therefore lacking an omnipotent phallus.

Although some strands of feminist theory may be linked with disability, one of the most fascinating connections between these two concepts lies in the no-

3. THOMPSON, Rosemarie Garland: *Extraordinary Bodies: Figuring Disability in American Culture and Literature*, New York, Columbia University Press, 1997, p. 19.

4. *Ibid.*, p. 21.

tion of women's writing as aberrant and deviant. The byproduct of an allegedly abnormal body, women's writing has historically been denominated as both grotesque and contagious. The author herself is viewed as disabled, the absent penis signifying an inherent handicap, one that forces the female writer into positions of marginality and inferiority. Cixous argues against the notions of castration popularized by the aforementioned Freud, stating: «Wouldn't the worst be, isn't the worst, in truth, that women aren't castrated, that they have only to stop listening to the Sirens (for the Sirens were men) for history to change its meaning?».⁵ Many of today's readers consider the concept of women as castrated men to be ludicrous, refuted by biology and representative of archaic, patriarchal constraints. However, the phallus still manages to retain its intrinsic value, and woman, for all of her strides, still occupies the position of the inferior or «lesser» sex. Helen Deutsch and Felicity Nussbaum contend: «Sexual difference is sometimes simply made equivalent to deformity or monstrosity so that women are, by their very nature, deemed to be defective».⁶ Such a notion is bewildering, however, even more exasperating is the concept that the most defective, the most monstrous woman of all, is the woman writer. In her article «Dumb Virgins, Blind Ladies, and Eunuchs» Nussbaum writes: «Beyond the persistent strand of misogynist satire against learned ladies of the eighteenth century, the language of deformity and female subjectivity extends easily to characterize eighteenth-century women writers and their literary productions as monstrous, mutilated, and compromised».⁷ As Nussbaum articulates, it was not only the woman writer that was deemed anomalous but the product of her work, the creation of a female text, which was considered dangerous and monstrous as well.

The pervasive fear of disabled transmutation is one of the most significant explanations for the lack of disabled authorship prior to the eighteenth century. Although the social, educational, and financial segregation of the disabled community certainly contributed to the infrequent instances of disabled writing, *all* of these factors were regulated by a public fear of being «infected» with disability. In her article, «Disability and Society Before the Eighteenth Century», Margaret A. Winzer writes: «Many disabled persons were viewed as polluted, creatures of evil omen, dangerous to the community and to themselves. They were shunned by all who did not wish to be defiled or corrupted, who had any real regard for the safety of their own body and soul».⁸ A similar sentiment is presented by scholar Amanda Anderson, in which she describes the communal perception of female sexuality as contagion that can spread through language: «The pervasive trope of metalepsis reflects just how contaminating fallenness

5. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 315.

6. DEUTSCH, Helen and NUSSBAUM, Felicity: «Defects»: *Engendering the Modern Body*, Helen Deutsch and Felicity Nussbaum (eds.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, p. 11.

7. *Ibid.*, p. 39.

8. WINZER, Margaret: «Disability and Society Before the Eighteenth Century», in Lennard J. Davis (ed.): *The Disability Studies Reader*, New York, Routledge, 1997, p. 85.

was perceived to be: any distanced view of the fallen woman as victim could easily transmute into an anxious apprehension that she would communicate her condition to others»⁹. It was not enough that provincial communities viewed both women and the disabled as deviant, these archaic and damaging concepts became so embedded in the self-identities of women and the handicapped that they began to view themselves as the very monsters they had been labeled. Cixous writes:

«Where is the ebullient, infinite woman, who immersed as she was in her *naveté*, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallogentrism, hasn't been ashamed of her strength? Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a...divine composure) hasn't accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new) hasn't though she was sick?»¹⁰

As articulated by Cixous, the woman writer learns to view herself as disabled. As such, the woman writer is either rendered mute or depicted as a monstrous and deformed propagator of the infectious language of disability. Her passionate desires to express her sexuality, her body, and her self become a deplorable conjugal act in which the creation of her intellectual womb bears a monstrous fruit: the contagious text of a woman writer.

So what, then, is the purpose of moving towards a disabled discourse? Is it possible to alter the very foundations upon which self-identity and public denigration are based? In her book *Vulnerable People*, Josephine Hendin argues that the work of the socially stigmatized John Barths is a «fugue on the nether regions of the modern self and modern literature, on the torture of character and language in the back closet of the mind, where the artist, trapped within his own sensations, is no more than the echo of his own ungrammaticized, unformalized neurosis».¹¹ Up until recently, the disabled woman writer was trapped in a similar prison, shackled by the chains of public condemnation and personal insecurity. If we are to move towards a disabled discourse we must first identify these confining tools of the patriarchy, used to castigate and demean the disabled woman writer and then deconstruct those devices to allow the muffled voice of the handicapped to emerge.

To produce a disabled discourse the first step we must take is to put the articulation of the disabled experience back into the mouth of the disabled writer. Cixous writes: «Woman must write her self: must write about women and bring women into writing, from which they have been driven as violently as from their bodies».¹² Correspondingly, disabled women must write them-

9. ANDERSON, Amanda: *Tainted Souls and Painted Faces: The Rhetoric of Fallenness in Victorian Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1993, p. 16.

10. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 309.

11. HENDIN, Josephine: *Vulnerable People: A View of American Fiction Since 1945*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 80.

12. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 309.

selves, as they too have been brutally driven from their bodies. The problem with such a proposal is that up until fairly recently an alarming amount of the existent discourse of disability was written by people who were not disabled. «Normates», a term coined by Rosemarie Garland Thompson, do not share the transmutative qualities that disabled women writers possess as they do not have an «illness» of «deformity» of their own. Instead, they claim to extrapolate the disabled experience from an objective, albeit distanced, standpoint epistemology. The predicament inherent in this type of writing is that we are left with a curtailed impression of what disability really is. Deutsch and Nussbaum cite Stephen Pender when they relay that «there is little direct evidence detailing the ways in which *monsters themselves* felt about their deformity» arguing that the purpose of their book then, is to «continue the effort toward such a subjectification of the objectified body».¹³ Without such subjectification, the disabled body becomes the site of projected social bigotry and brutal misrepresentation. Amanda Anderson's examination of the subjectivity of «fallenness» is also applicable here, as the disabled and the «fallen» are socially stigmatized groups whose ability to 'write themselves' has been stymied. The danger in allowing others to speak for the disabled or of believing the persistent social constructions of disability is that others will «often perceive the [disabled] woman as a text that is already written rather than an agent capable of dialogical interaction. In such instances, the [disabled] woman can evoke not only a crisis of readability but also larger concerns about the relation between people and books, between living encounters and reading, and between social and aesthetic experience».¹⁴ For these reasons and many others, the disabled must challenge dominant notions of disability and write themselves into discourse, thus creating a stronger sense of subjectivity in a society that would far sooner objectify them than grant them altruistic selfhood.

In an effort to self-insert into the existent discourse of the patriarchy and the current language of normates, the disabled must begin by deconstructing the concept of «normalcy» to rewrite themselves and to erase the codification of their bodies in such terms as «aberrant,» «abnormal,» and «deformed.» Prominent disability studies scholar, Lennard J. Davis, provides valuable insight with regard to the concept of «normalcy» (a term used by this author) and its relationship to disability: «To understand the disabled body, one must return to the concept of the norm, the normal body...the 'problem' is not the person with disabilities; the problem is the way that normalcy is constructed to create the 'problem' of the disabled person».¹⁵ According to Davis, Thompson, and countless others including sociologists and historical scholars, the purpose of providing normative categorization is to reinforce dominant notions of a healthy, idealized self. Thompson writes:

13. DEUTSCH, Helen and NUSSBAUM, Felicity: «*Defects*», op. cit., p. 19.

14. ANDERSON, Amanda: *Tainted Souls and Painted Faces*, op. cit., p. 10.

15. DAVIS, Lennard J.: «Constructing Normalcy», in Lennard J. Davis (ed.): *The Disability Studies Reader*, New York, Routledge, 1997, p. 9.

«So by focusing on how representation creates the physically disabled figure in American culture, I will also clarify the corresponding figure of the normative American self so powerfully etched into our collective consciousness. We will see that the disabled figure operates as the vividly embodied, stigmatized other whose social role is to symbolically free the privileged, idealized figure of the American self from the vagaries and vulnerabilities of embodiment».¹⁶

The theory presented here is truly remarkable in that it boils down to basic finger pointing; «normates» who have comparatively little to feel insecure about use the disabled to create a false sense of confidence in their own aesthetic regularity.

The language that is born of such projections is rife with intolerance and cruelty, producing such negative terms as «deviant» and «crippled.» It also engendered the proposal to turn the disabled body into a public spectacle, an objectified item to be gawked at and socially ridiculed on stage in the form of the «freak show.» In her book, *Sideshow U.S.A: Freaks and the Cultural Imagination*, Rachel Adams describes this phenomenon, noting «Freak shows are guided by the assumption that *freak* is an essence, the basis for a comforting fiction that there is a permanent, qualitative difference between deviance and normality, projected spatially in the distance between the spectator and the body on-stage».¹⁷ This projection becomes of particular importance if we view disabled texts as spaces of public performance.

What makes the «text as public spectacle» of vital significance is that the concept of difference can be reconstituted when the disabled body is written, not witnessed. When normates view the disabled body as a spectacle in a freak show, they are able to create and attach their own meanings to the body or bodies they observe. Conversely, when the disabled body presents itself in writing, the author is able to attach to her own body the terms that she feels most accurately inscribes that body. In so doing, the disabled body is not simply dismissed as «deviant» or «deformed,» it is rewritten in terms composed and designated by a disabled voice. This concept is relevant to the creation of a disabled discourse because it relocates the power of language from normates to the disabled; by revolutionizing perceptions of normalcy the disabled can begin to transform signs in language. Cixous champions the notion of giving expression to disabled writing by breaking down the existing trappings of language crafted by the empowered. She writes:

«Women must write through their bodies, they must invent the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must submerge, cut through, get beyond the ultimate reserve-discourse, including the one that laughs at the very idea of pronouncing the word 'silence,' the one that,

16. THOMPSON, Rosemarie Garland: *Extraordinary Bodies*, op. cit., p. 7.

17. ADAMS, Rachel: *Sideshow U.S.A: Freaks and the American Cultural Imagination*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 6.

aiming for the impossible, stops short before the word 'impossible' and writes it as 'the end'.¹⁸

As Cixous argues, the way to begin fashioning a disabled discourse begins with the deconstruction of existing rhetorics, it begins with the dismantling and indeed, dismembering of dominant discourses.

The importance of modifying the meanings we attach to negative conceptions of disability could be crucial considering that the possibility of an authentic discourse of disability can only be achieved if dominant cultural ideologies are challenged and transformed. One such ideology that frames socially constructed notions of both normalcy and disability is the work of Sigmund Freud. Lennard J. Davis writes: «it is hard to imagine the existence of psychoanalysis without the concept of normalcy»¹⁹, and further contends that the purpose of psychoanalysis is to «treat» the deviant, or to «correct that mistake and bring patients back to their normal selves».²⁰ Davis posits that Freud manufactures «eugenics of the mind—creating concepts of normal sexuality, normal function, and then contrasting them with the perverse, abnormal, pathological, and even criminal».²¹ What makes Davis' contention so relevant in terms of reconstituting language and meaning is that he argues that by attempting to «normalize» the psyche, Freud attaches negative connotations to the idea of «difference,» instead, designating it as «deviance.» It is the responsibility of the disabled writer to deconstruct these notions, to tear down the historical prejudices that have plagued them, and to begin to create a new way of approaching language and self-identity.

If portrayals of disability are inaccurate, we continue to subject the handicapped to self-destruction and a sense of communal isolation. It is therefore important to utilize language as a tool to subversively deconstruct inveterate notions of disability as «deviance» and to structure instead a more valid presentation of the disabled experience. Furthermore, as Rosemarie Garland Thompson argues:

«If we accept the convention that fiction has some mimetic relation to life, we grant it power to further shape our perceptions of the world, especially regarding situations about which we have little direct knowledge. Because disability is so strongly stigmatized and is countered by so few mitigating narratives, the literary traffic in metaphors often misrepresents or flattens the experience real people have of their own or others' disabilities».²²

As Thompson states, fiction is meant to have a «mimetic relation to life,» but how can it function as such when the authors creating it paint their disabled characters based on two-dimensional archetypes «rendered by a few determin-

18. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 315.

19. DAVIS, Lennard J.: «Constructing Normalcy», op. cit., p. 20.

20. Ibid.

21. Ibid.

22. THOMPSON, Rosemarie Garland: *Extraordinary Bodies*, op. cit., p. 10.

ing strokes that create an illusion of reality far short of the intricate, undifferentiated, and uninterpreted context in which real people exist?»²³. Instead of relying on the misrepresentations that have thus far crowded the weak anthology of existent disabled literature, the disabled author may create new works with an original discourse of disability and allow all forms of writing—fiction and non-fiction alike—to better emulate an authentic disabled experience.

The issue of literary misrepresentation is further problematized by the vulgar images drawn by authors who do not embody disability within realistic contexts. Such unmistakably malevolent depictions have historically been applied to minorities and women among other groups of people, but recent criticism of such literary debasement has influenced readers to be angry and disturbed with such misrepresentation. Not so with disability. Margaret A. Winzer writes: «Literary and artistic works show disability by means of a number of common images—disabled persons are portrayed as criminals or monsters or as people who are suicidal, maladjusted or sexually deviant».²⁴ There have been recent works that attempt to define the disabled as objects of pity, but such illustrations are no more accurate and no less detrimental than the images of villainy previously associated with the disabled in literature. Winzer offers some examples of this precedent, stating that the image of the disabled character as a villain appears in literature ranging from Shakespeare's sadistic Richard III to «the peg-legged sea captains Ahab and Long John Silver created by Herman Melville and Robert Louis Stevenson, in Victor Hugo's hunchback, and in the sinister Quilp who pursues Little Nell throughout Charles Dickens's *Old Curiosity Shop*».²⁵ The danger inherent in such depictions is that the mimetic nature of fiction invites the reader to delineate all disabled persons as models of villainy.

Characterized in fiction as depraved and deviant, the disabled begin to shoulder the burden of such defamation when the reading community links the fiction with the reality. As such, the conflation of representation and reality create a problem of identity for the disabled. According to Winzer, one purpose of portraying the disabled as iniquitous is to exploit a very convenient narrative device: by presenting the disabled as not merely *deviant* but *devious*, the author may symbolically demonstrate that the character's «outward manifestations illustrate his inward malignancy».²⁶ This appears as an awfully clever way of manipulating the reading audience using artistic metaphor and symbolic representation, but the effects of such narrative tools ultimately have considerable consequences for the disabled community. The images created by these authors are carried out of the pages of fiction and made real by the ignorant fears of the able-bodied. Winzer argues: «Disabled people are often seen as suffering punishment for doing evil; they are portrayed as embittered by their fate, or

23. Ibid.

24. WINZER, Margaret: «Disability and Society Before the Eighteenth Century», op. cit., p. 78.

25. Ibid.

26. Ibid.

as resentful of non-disabled people, whom they seek to destroy. Such images reinforce negative stereotypes and foster prejudices». ²⁷ While it is certainly clear that language has been used against the disabled to embody them with negative attributes, perhaps the lesson to be learned of this literary bigotry regards the power with which language is invested: if language is influential enough to engender intolerances, it may also be the most effective tool in eradicating them.

The language used in «disabled rhetoric» and the many ways that that language controls and informs reader assumptions can be literally written into the text, and this, I believe, is the first step in determining what exactly it is that constitutes a disabled discourse. Perhaps the best way to go about defining such a concept is to investigate pieces of existing disabled literature and to identify where we can trace the vestige of disability within the language. Author Helen Deutsch discusses Samuel Johnson's writing and the ways in which disability can be read into his work. She writes: «I begin with a meditation on the relation between the seemingly meaningless repetition of Johnson's tics and the meaningful repetition of his literary style, paying special attention to his use of that most condensed vehicles of paradox, the heroic couplet...». ²⁸ Deutsch examines Johnson's work, not simply as a depiction of ideas or metaphors that describe disability, but rather as a language that helps to inscribe that experience with «tics» or «couplets.» Johnson is therefore seen as writing «deformity» into language, challenging dominant notions of what poetry is and how language should be composed. Deutsch writes:

«The critical language about Johnson's stylistic deformity, in this context, renders the author not as an *agent* of false wit but somehow an object of it. Johnson's prose displays itself as a body deformed by art (deformed bodies may be unnatural—made not born), a monstrous blend of poetry and prose, art and artlessness». ²⁹

Johnson's literary amalgamation, his «stylistically deformed» use of language, allows the reading audience to understand disability on many levels: the «story» or ideas generated by the author offer one facet of this understanding, but how the story is told, the «monstrous blend» of styles, also contributes to a more vivid conception of disability. As such, disability is written into Johnson's texts, illuminated by his «deformed» style, and is then translated more effectively to the reading audience. This type of discourse falls into the sort of anti-rhetoric that Cixous describes, one in which the writer may challenge existing limitations set upon language. She writes: «Who hasn't inscribed with her body the differential, punctured the system of couples and opposition? Who, by some act of transgression, hasn't overthrown successiveness, connection, the wall of circumfusion?» ³⁰ Cixous further explores the notion of writing

27. Ibid.

28. DEUTSCH, Helen and NUSSBAUM, Felicity: «*Defects*», op. cit., p. 178.

29. Ibid., p. 188.

30. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 316.

the body utilizing the «differential» or of employing a disabled discourse in the following explication:

«Her writing can only keep going, without ever inscribing or discerning contours, daring to make these vertiginous crossings of the other(s) ephemeral and passionate sojourns in him, her, them [...] and then further, impregnated through and through with these brief, identificatory embraces, she goes and passes into infinity. She alone dares and wishes to know from within, where she, the outcast, has never ceased to hear the resonance of fore-language».³¹

Cixous notes that it is the «outcast» who can best inscribe authenticity in writing, but that this authentic discourse is created through the disabling of language. Cixous states that writing should not «inscribe or discern contours,» but that it should be the emergence of writing from within which no longer subscribes to the limitations of fore-language, or the linguistic tools of phallocentrism. Like Johnson, Alexander Pope's writing is another example of disabled discourse, one in which the «outcast,» in Cixous terms, frees himself of the constraints imposed by dominant linguistic paradigms.

Deutsch's investigation of the style of disabled authors also offers insight with regard to an early pioneer of disabled rhetoric, Alexander Pope. Deutsch's work in *Defects* explores the stylistic relationship between Johnson and Pope, but for the purpose of this paper I mean only to look at these authors as excellent examples of experimental disabled discourse. Deutsch notes: «Pope's literary career was modeled on deformity's ambiguity; shaping and shaped by, the 'monstrous contingency' of modern authorship. Throughout this poet's life of literary imitation, deformity guaranteed him a marked and marred originality».³² If Johnson's disability is stylistically represented by a «monstrous blend» of literary styles, Pope's disability may be written into his construction of authorial identity. Rather than viewing disability as an aberration that could negatively distinguish him, Pope utilized his unique status to bring forth his writing from a sea of uniformity. In so doing, Pope demonstrates to the reader the construction of a disabled self in writing.

How we move toward the creation of a discourse of disability and the ways that such a discourse will transform the current literary canon is not yet clear. The rhetoric of disability has not yet been given any serious consideration and as such, it cannot be properly defined within the constraints of literary categorization; it has not been named, and is therefore, not yet one thing or another. This language cannot be broken down into rudimentary classification: it is not simply prose or poetry, personal narrative or objective observation. Cixous describes the rhetoric of the marginalized and how this type of rhetoric may be identified:

«[...] It will always surpass the discourse that regulates the phallogentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-

31. *Ibid.*, p. 317.

32. DEUTSCH, Helen and NUSSBAUM, Felicity: «*Defects*», *op. cit.*, p. 179.

theoretical domination. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatisms, by peripheral figures that no authority can ever subjugate». ³³

As Cixous illustrates, the rhetoric of the marginalized is an anomaly, a language that refuses to define itself within the context of a male, normate model. Placed within the frame of disability, this would be a new style and new form of expression, one that could potentially turn the existent cannon on its head if its inclusion is ever achieved.

The ways that we may begin to move towards a rhetoric of disability and where we can begin to locate it in existent language are great challenges. It takes the skill of a truly gifted author to be able to graft the disabled experience onto a text. Josephine Hendin describes language in which an author can make «of stories and style a shield, of wit a sword, of diction a prime defense, of language a force that makes the self cohere and come alive». ³⁴ Such are the characteristics of disabled writing and perhaps the necessary tools required to create disabled rhetoric. Furthermore, in her introduction to *Reclaiming Rhetorica*, Andrea Lunsford's work on anti-patriarchal rhetorics and their creation contributes to our discussion what may yet be another «multiple rhetoric» to consider. Instead of attempting to create a single «'new' rhetoric,» Lunsford argues that we must:

«[...] Open up the possibilities for multiple rhetorics, rhetorics that would not name and valorize one traditional, competitive, agnostic, and linear mode of rhetorical discourse but would rather incorporate other, often dangerous moves, breaking the silence; naming in personal terms; employing dialogics; recognizing and using the power of conversation; moving centripetally toward connections; and valuing—indeed insisting upon—collaboration». ³⁵

Such a model would undoubtedly be useful when attempting to create a rhetoric (or rhetorics) of disability; the disabled have been a historically shattered group, forced from society and one another due to inherent, individual difference. Uniting these women would provide us with a linguistic choir of sorts, a cacophony of harmonizing rhetorics each contributing a unique voice to the language of disability.

For the study of disabled rhetorics in past literature, we must learn to read with an ear toward the disabled voice. This examination requires us to read differently, to look for signs in disabled literature that may have before gone unnoticed. As Lunsford writes, we must learn to be an audience «who can at last give voice to the women lost to us; by examining in close detail their speech and writing; and by acknowledging and exploring the ways in which they have been too often dismissed and silenced». ³⁶ The foundations of this new form of

33. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 313.

34. HENDIN, Josephine: *Vulnerable People*, op. cit., p. 75.

35. LUNSFORD, Andrea: *Reclaiming Rhetorica. Women in the Rhetorical Tradition*, Andrea Lunsford. (ed.), Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1995, p. 6.

36. Ibid., p. 6.

scholarship have been laid, but real progress toward a disabled rhetoric will be slow and arduous, as all lasting change is. Cixous' work can help us to write disability into discourse, to better articulate the disabled experience by allowing the handicapped to inscribe their bodies with deconstructed and perhaps deformed language. Allowing this group to write «outside» of the dominant cultural discourse will permit them to «write their bodies: with authenticity. Challenging dominant notions of linguistic paradigms and cultural inequities generally causes discomfort among the privileged and empowered. As such, asking for an upheaval in the way we read and write language is a serious undertaking, one that will require further study and additional trials to beget. However, if achieved, establishing and identifying disabled discourse will allow us to better comprehend the disabled experience, one that is intrinsically linked to other experiences of the disenfranchised: women, minorities, homosexuals, etc. In a world filled with difference, language that articulates diversity allows us to articulate ourselves. The number of true «normates» in the world is miniscule, the rest of us differ in some way from all the others we encounter. If difference—disability or otherwise—is so prevalent in society, it deserves to have voice, to express itself in language and literature.

DIS/ERUPTION: HÉLÈNE CIXOUS'S *ÉCRITURE FÉMININE* AND THE RHETORIC OF MATERIAL IDEALISM

AMY S. CRAWFORD
University of Northern Colorado (USA)

Born to Jewish parents in Oran, Algeria, Héléne Cixous was raised under the colonial rule of the French. With her rich family heritage and quasi-nomadic existence beginning in the 1940s, Cixous learned Spanish, German, Hebrew, Arabic, French, and English. With such a strong linguistic background, it is no wonder that language is the foundation for Cixous's work. Cixous's academic maturation occurred in the late 1960s – a time of change and challenge within the academy. The tone of her work echoes the political and academic tension of the time. The Revolt of May 1968 became a violent confrontation between students and the university, workers and the government. Verena Conley, in her book *Héléne Cixous: Writing the Feminine*, records how an intellectual turmoil paralleled the political ferment. It was the time of:

«the advent of the human sciences, and reading in philosophy, psychoanalysis, anthropology, linguistics. It is a period of belief in the *revolutionary power of language and of hope for a shattering of millenary oppressive structures*. Women want their share. [...] They read new theoretical works in and about major discourses governing society in an effort to determine how and where women have been excluded and *how to question and undo that exclusion*»¹ (emphasis added).

The «oppressive structures» which Conley highlights are those political and educational structures in power which are exclusionary by nature and, therefore, function to re-/oppress those who are considered marginal in society. These structures are patriarchal, containing knowledge and power in a manner

1. CONLEY, Verena Andermatt: *Héléne Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984, p. 3.

which culturally comes back to men. The transmission of this knowledge/power² is what Hélène Cixous and Catherine Clément call mastery.

Examining exclusions from the oppressive structures as well as the possible escape from and subordination of the traditional, patriarchal structures –of mastery– are predominant concerns in Cixous’s work. Using her own theory of feminine writing –* criture féminine*– Cixous opposes the traditional, patriarchal forms of writing. She argues that binaries –Sun/Moon, Culture/Nature, Logic/Passion, Active/Passive– can be traced back to the root binary: Man/Woman. She calls for women to subvert binary oppositions by writing their bodies as texts into existence, and ultimately writing a new history. The process of writing is disruptive in content as well as form and eruptive in regards to the relationship between the body of the woman, feminine sexuality, and the body of the text.

In this paper I will first explore Cixous’s theory of * criture féminine* as it is juxtaposed to the discourse of mastery. By defining mastery in terms of knowledge/power, Hélène Cixous recognizes mastery as a discourse within which she can operate yet prefers a «feminine» discourse; by refusing genre and «linear» rhetoric, she is ultimately refusing mastery. Second, I will discuss how * criture féminine* is a disruption of mastery, specifically on the linguistic level. Here, I will use Saussure to shed light on Cixous’s linguistic disruption and how this translates into a social disruption, specifically in terms of appropriating culturally constructed images. Third, I will examine the utopian call for a new woman and new history.³ In this section I will address previous repressed women –the sorceress, possessed, and hysteric– and how they were contained by mastery. Specifically, I will look at Freud’s Dora, her expression of desire for escape and disruption of societal structures and how Cixous synthesizes this in her play *Portrait of Dora*. And finally, I will assert that this escape from mastery via writing situates Cixous not as an idealist. Cixous intervenes on the level of thought and writing, but sees the language itself as material, body. Her operation in both the material and ideal I will call material idealism.

2. The punctuation of this word is my choice; however, in *The Newly Born Woman*, Clément uses the phrase «power-knowledge» (*The Newly Born Woman*, Trans. Betsy Wing. *Theory and History of Literature*, Volume 24, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 140).

3. For discussion of history, please see: HEGEL, G.W.L.: *Introduction to «The Philosophy of History»*, Leo Rauch (trans), Indianapolis, Hackett, 1988. Rooted in Hegel, the notion of history is perceived to be objective, like mastery. Hegel, when discussing original history, describes how the «historians primarily describe the actions, events, and situations they themselves have witnessed» (Ibid., p. 3). Hegel seems to, on some level, recognize the subjectivity in authorship, suggesting that the goals of the author are the topic of his history, p.4. Yet even though the historian is individual and subjective, he is seen to be able to fully represent, be objective, pp.5-6. Hegel’s notion of history is exclusionary. For women to refuse mastery, they must write a new history, a woman’s history – a collection of events, actions, and situations that includes women, refuses repression, and functions not in one, hegemonic, patriarchal discourse, but rather multiplicitously.

1. *ÉCRITURE FÉMININE*: AGAINST MASTERY

To fully explore Cixous's *écriture féminine*, I must first examine the role of mastery as that which transmits knowledge and power. In the Lacanian sense, the master has knowledge and power, possesses and contains knowledge/power, and, therefore, makes it the primary means for transmitting both knowledge and power. In conversation with Cixous as transcribed in *The Newly Born Woman*, Clément states:

«[discourse of mastery] refers to a relationship between mastery and the university, which is such that the master's discourse – from the point of view of its political and economic power – is transferred onto and shapes any discourse dealing with knowledge to be transmitted».⁴

Cixous extends Clément's notion of mastery this to transmit not only knowledge but also power. She finds mastery to be limiting, exclusionary. While Cixous uses mastery, she does not limit herself to it. In *The Newly Born Woman*, she declares:

«I use rhetorical discourse, the discourse of mastery, orally, for example, with my students, and obviously I do it on purpose; it is a refusal on my part to leave organized discourse entirely in men's power. I never fell for that sort of bait».⁵

Cixous can participate in traditional rhetorical discourse, in mastery. However, she is wary of participating solely within mastery and, therefore, submitting to and reaffirming its dominance.

Cixous's refusal to operate solely within mastery is contested by material-feminist Catherine Clément. For Clément, mastery is necessary because it is used to access and transmit knowledge; mastery is *the* rhetorical discourse. One cannot communicate effectively without it; mastery ensures transmission of knowledge.⁶ Clément states:

«[...]for me mastery is fundamental and necessary. I don't particularly think one can transmit certain knowledges – *the* knowledges – except through mastery».⁷

For Clément, mastery is the basis for effective communication. Mastery, for Cixous, is not fundamental or necessary but rather makes knowledge «still more inaccessible, makes it sacred»⁸ and involves repression. For Cixous, mastery is a trickster; it creates the illusion of accessibility, for it is only accessible to those who «already have a relationship with mastery».⁹ She also refers to mastery as *L'Empire du Propre*¹⁰ –translated variously as The Empire of Appropriation or

4. CIXOUS, Hélène and Catherine CLÉMENT: *The Newly Born Woman*, Trans Betsy Wing. *Theory and History of Literature*, Volume 24, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 137.

5. *Ibid.*, p. 136.

6. *Ibid.*, p. 138.

7. *Ibid.*, p. 138.

8. *Ibid.*, p. 139.

9. *Ibid.*,

10. *Ibid.*, p. 79.

The Empire of the Self-Same. The implication here is property, hegemony, the elimination or at least appropriation and containment of the other.¹¹

Mastery is like the phallus in the sense that both function to set, contain, and perpetuate established signifiers. As such, they are nothing and everything. The phallus – a signifier with numerous (innumerable?) signifieds – establishes meaning as a pattern of signifieds, contains that meaning, and perpetuates that meaning with constructed inflexibility. Like the phallus, mastery – as that which possesses, contains, and transmits knowledge/power – establishes, contains, and perpetuates meaning. One cannot see or describe either the phallus or mastery, only representations of them. Mastery, like the phallus, does not exist and it permeates all existence. To pursue feminine discourse, one must escape mastery, and, according to Cixous's theory of *écriture féminine*, the act of writing becomes the means of escape and consequently dis/rupt established grouping and arrangement of signifiers.

Not only does mastery establish signifiers but also situates how they are packaged and communicated. As a discourse, mastery produces a type of rhetoric (linear) and constructs genre distinction. Since the discourse of mastery is objective – an objectivity that is an epistemological, rhetorical mode through which patriarchy is maintained – for Cixous to use other, multiple rhetorical modes, is for her to deny mastery. When Cixous writes, she refuses mastery by rejecting standard rhetorical forms of genre and linearity of the argument.

Cixous prefers a feminine discourse over mastery, which is based on the woman's libidinal organization – disruptive, eruptive, volcanic, which is the kind of writing that belongs to the newly born woman, the woman born through her own act of writing herself into existence. Cixous refuses mastery by refusing traditional, patriarchal rhetorical expectations of a linear argument. In «The Laugh of the Medusa,» the call for women to write themselves occurs in at least four different places, making it difficult for a reader used to the traditional, patriarchal, linear discourse.¹² Indeed, Cixous composes what Moi calls a «dense web of signifiers».¹³ This structure is certainly not what is expected in a traditional rhetoric with a linear argument. Cixous's argument is a web that cannot be contained, separated thread by thread and laid out in a linear fashion. Cixous denies her reader that ability. Rather, she utilizes *écriture féminine*.

Not only does she deny the expectation for linear argumentation, but Cixous also refuses genre. Susan Suleiman, in her introduction of «*Coming to Writing*» and *Other Essays* entitled «Writing Past the Wall,» explores Cixous style:

-
11. Cixous's ability to refuse such mastery can be seen in her text *The Book of Promethea*. Here, she inverts the classical mythological character's gender, refuses plot, and disallows an omniscient narrator. For more on mastery, read Cixous and Clément's discussion of Kafka's «Before the Law» found in *Newly Born Woman*, Op. cit.
 12. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», in Patricia Bizzell and Bruce Herzberg (ed.): *The Rhetorical Tradition: Readings from Classical Times to the Present*, Boston, Bedford/St. Martin's Press, 2001 (2nd ed.), pp. 1524, 1525, 1527, 1533.
 13. MOI, Toril: «Hélène Cixous: An Imaginary Utopia», in *Sexual/Textual Politics*, London, Methuen, 1985, p.103.

«Is this poetry? Critical commentary? Autobiography? Ethical reflection? Feminist theory? Yes. One wall these texts most definitely get past is the wall of genres».¹⁴

Cixous's manifesto «The Laugh of the Medusa» is a theoretical text using poetic language. Her first novel *Inside* is a fiction using autobiographical information. By allowing autobiographic information in her «fiction», she effectively refused genre as a patriarchal linguistic structure. This lack of classification is problematic to some audiences. Yet this conflation is essential to disruption. Conley describes:

«For Cixous, all writing is necessarily 'autobiographical,' and in each text there are unconscious dimensions».¹⁵

All that has been repressed must be expressed through *écriture féminine* for the newly born woman.

2. *ÉCRITURE FÉMININE*: DIS/ERUPTION

It is important to observe Cixous's use of language as she seeks to disrupt the social structure by first disrupting linguistic structure. The significance of this disruption of linguistic form can best be understood through Saussure's understanding of language as a system of signs which are arbitrarily constructed. Language, as something culturally constructed, reflects the ideology of the society in which it is used.

Similarly significant are denotative and connotative meaning of words. Associative relations function on the level of the individual as well as collective. While each person has a unique set of associative relations¹⁶, some words are said with an expected connotation¹⁷. Larger cultural/societal constructs are at work in language and influence denotative and connotative meaning. Thus, it is possible to have collective associative relations. As Saussure puts it:

«A particular work is like the center of a constellation; it is the point of convergence of an indefinite number of co-ordinated terms».¹⁸

The depth and significance of language is why linguistic structures are the site for Cixous disruption. She is trying to write a new history, a woman's his-

14. SULEIMAN, Susan Rubin: Introduction to «*Coming to Writing*» and *Other Essays*, Cambridge, Harvard UP, 1991, p. XI.

15. CONLEY, Verena Andermatt: *Hélène Cixous: Writing the Feminine...*, op. cit., p. 12.

16. For example, when someone hears the word «tree,» that person may picture an aspen while someone else may picture a pine. Different odors, emotions, and thoughts may be linked to one particular tree for the hearer/reader.

17. For example, in Western society, the snake is not just a reptile; it is associated with evil, poison, and the Fall of Man.

18. SAUSSURE, Ferdinand de: *Course in General Linguistics*, Wade Basken (trans), New York, McGraw-Hill Book Co, [1913] 1966, p. 126.

tory; she is trying to reshape constellations.¹⁹ By referencing frequently used connotative meanings and reassigning significance to them, Cixous is disrupting language and making way for societal change. Kristeva too recognizes the connection between language and the body. The body is encompassed by the signifying process.²⁰ Kristeva postulates that the text is a «practice that could be compared to political revolution and the one brings about in the subject what the other introduces into society».²¹ Yet the relation is more than mere similarity but rather a necessary combination. She continues:

«The history and political experience of the twentieth century have demonstrated that one cannot be transformed without the other».²²

The body must be written into a new set of signifiers and associative relations as an act of revolution.

If language is representative of the societal structure, then certainly it is an appropriate and necessary starting place for Cixous's desired disruption; in fact, language is the key to this disruption. Verena Conley recognizes Cixous's disturbance of linguistic structure as both necessary and fundamental for societal change. In her book *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Conley states:

«Language, far from being an atemporal tool, is inextricably linked to history and society. Its structures define and constitute the subject. There are no absolute, immutable values beyond words or the grammar and syntax that order them. To change existing social structures, the linguistic clichés that purvey them and make them appear as transparent, immutable truths must be detected, re-marked, displaced».²³

Society constructs language; it develops out of a cultural context which establishes the subject as well as the relation of signifier and signified. Since there is nothing that exists outside of a relationship to linguistic structures, language is the site for disruption. For societal change to occur, linguistic structures must be addressed and reinscribed. The connection between linguistic and societal structures cannot be over-emphasized.

3. ÉCRITURE FÉMININE: MEANS OF ESCAPING MASTERY AND BECOMING A NEWLY BORN WOMAN

The body, also constructed by culture, has been inscribed by society and given signification. Therefore, not only do linguistic structures need to be ad-

19. Interestingly, Athena, the goddess who ordered Medusa's decapitation, made Perseus into a constellation upon his death. Saussure's simile of the constellation, then, may be interpreted in terms of linguistic structures as well as the social structures and established images produced by mastery.

20. For more on material body and signification, cf. GALLENGER, Catherine: «The Potato In the Materialist Imagination», in Catherine Gallenger and Stephen Greenblatt: *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, pp. 110-135.

21. KRISTEVA, Julia: «Revolution in Poetic Language», in Julie Rivkin and Michael Ryan (ed.): *Literary Theory: An Anthology*, Malden, Blackwell Pub, 1998, p. 452.

22. *Ibid.*, p. 452.

23. CONLEY, Verena Andermatt: *Hélène Cixous: Writing the Feminine...*, *Op. cit.*, p. 4.

dressed but also bodily constructs. Verena Conley speaks of the constructs within language and its consequential importance in terms of the body:

«Everything is language, and the body is always written, never a 'natural' body. The (political) economy of masculinity and femininity is organized by different needs and constraints which, when they become socialized and metaphorized, produce signs, relations of power and production, a whole immense system of cultural inscription».²⁴

The body is a site for cultural inscription and is consequently another element that must be written.

Writing as an escape is the means for a new assigning of signification to the body. Francesco Pontuale, in «The Awakening: Struggles toward l'écriture féminine,» discusses Cixous's connection between writing and the body:

«According to Cixous the female body and female sexuality have been negated and repressed by centuries of male power. For her, a recuperation of the female body is, in fact, the main source of *écriture féminine*. She argues that the relationship between feminine writing and female body lies in the heterogeneity and multiplicity of female sexuality».²⁵

In contrast to male sexuality, which tends to be more «monolithic, focused on the penis,» the female body is «endowed with a greater number of erogenous zones than man's: lips, breasts, vagina, clitoris»²⁶. Writing the female body is, therefore, structured by an eruption of feminine sexuality. Thus, in addition to refusing genre, grammar, and syntax, she rejects various masculine, patriarchal linguistic structures. In writing the female body as structured by the eruption of feminine sexuality, she refuses various masculine, patriarchal linguistic structures. Cixous writes a new self, free of patriarchal signification.

Feminine writing is the birthing of the new woman, the process of which Cixous describes in her essay «Coming to Writing.» While she calls for a new woman, she recollects when she did not recognize the illusion of mastery:

«For years I aspired to this divine homogeneity. I was there with my big pair of scissors, and as soon as I saw myself overlapping, snip, I cut, I adjusted, I reduced everything to a personage known as 'a proper woman'».²⁷

She was suppressing all that did not fit in a patriarchal discourse. Yet the suppression could not be sustained. She later states:

«I was on the verge of becoming one-self. But, as I have since come to know, the repressed returns».²⁸

24. Ibid., 57.

25. PONTUALE, Francesco: «The Awakening: Struggles Toward L'Écriture Féminine», *Mississippi Quarterly*, 50:1 (1997), p. 37.

26. Ibid., p. 37.

27. CIXOUS, Hélène. «Coming to Writing», in Deborah Jenson (ed.): «*Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge, Harvard UP, 1991, p. 30.

28. Ibid., p. 30.

The cutting, the conforming, the willingness to subside must cease; the repressed will inevitably resurface. For Freud and Lacan, and I would argue mastery, women are defined by lack. Thus, the appropriation of the Medusa image is significant. A decapitated Medusa is a signified of the phallus and mastery signifiers. She is the monster-woman whose containment in patriarchy is death. There is no space for her. Yet a fully intact Medusa only evokes the fear of castration for those participating in mastery. In feminine discourse, she can be the incorporated other. The image of a laughing, intact Medusa is a signified not of the phallus or mastery, but rather the rebirth of the new woman. This resurfacing of the repressed which Cixous describes is evidenced by those groups that have been marginalized –specifically the sorceress, possessed, and hysteric.

Previously, women's inability to conform and suppress resurfaced as it did with Cixous, as it always does; yet this disruption was contained by mastery and labeled. The labels changed throughout time, but the message was the same –this woman does not fit; she must be contained. Clément traces this lineage of the rebellion of repressed women from the sorceress through the possessed to the hysteric.

The sorceress, possessed, and hysteric are all women who «acted out» in their respective cultural contexts. The sorceress lives in the forest and is seen in opposition to the Church. Clément describes Michelet's conception of the sorceress as a «woman finding her autonomy in the satanic dependency of a 'counter-culture,' a cultural backlash».²⁹ She is externally bound, kept from the town and in the forest. She must be excluded. The possessed lives in the convent and is seen in opposition to the Church. Recorded by anthropologists and sociologists, she is externally bound by handcuffs and encircled by people watching the exorcism. She must be reformed. The hysteric is also set in opposition to society, but she is bound internally by her symptoms. She is confined to the analyst's room, specifically the couch. She must be rehabilitated.

Notice the external space for women contracts. The sorceress is given the forest; the possessed is given the space of death or exorcism, coffin or convent; the hysteric is given the psychoanalyst's room, couch. Thus, when Cixous writes of the contemporary repressed woman, there is ultimately no space for her, which is why she must create space in the writing of her body. Mastery cannot suppress indefinitely. A woman cannot fulfill the role depicted by society. Thus, she gives birth; writes; creates text through her body of text.

The woman must write.³⁰ Addressing an audience of women, Cixous begins:

«Writing –begins–, without you, without I, without law, without knowing, without light, without hope, without bonds, without anyone close to you, for if a world history goes on, you are not in it, you are 'in' 'hell,' and hell is where I am not

29. CIXOUS, Hélène and Catherine CLÉMENT: Op. cit., p. 4.

30. Cixous' essay *Coming to Writing* describes this necessity.

but where what is me, although I have no place, feels itself dying again through all time, where not-me drags me further and further from me, and where what is left of me is nothing more than suffering without myself [...] me empties myself, and yet, heavier and heavier, you sink down, you bottom-out in the abyss of nonrapport». ³¹

Writing must first begin with absence; Cixous defines the abyss by what is not there, what the woman is without. «Without law, without knowing.» A new history cannot be created from the past/previous patriarchal structure. It must refuse it completely, deny its existence.

The writer then experiences death. A «world history» may continue, but the writer is absent from it. She is in the abyss. She is there «without skin, inundated with otherness.» Here, her body is «without borders, [...] without armies, without mastery»³². From the emptiness and silence of the abyss springs sound:

«[I]t's in these breathless times that writings traverse you, song of an unheard-of purity flow through you, addressed to no one, they well up, surge forth, from the throats of your unknown inhabitants, these are the cries that death and life hurl in their combat».³³

The abyss, then, is the fertile ground for a new linguistic structure. The violent combat of life and death as well as the reference to boundaries and armies echoes the violence that commonly precedes fictional utopias –a topic to which I will return. Out of nothing comes song and laughter. Writing must be a denial and escape from material reality and create a new material –her own body, her own text– for that reality to change. Women must then create this new space, a textual space. This escape is a move toward the revolution required for utopia, as I will discuss in the next section.

While Cixous exhorts writing as necessary, she does not negate its difficulty:

«Everything in me joined forces to forbid me to write: History, my story, my origin, my sex. Everything that constituted my social and cultural self».³⁴

The social and cultural conditions in which she lived, prescribed by mastery, did not have a space for her writing. As such, she had to create the space, fight beyond the restricting forces. She had to break through all the walls of restriction by searching deep inside herself and erupting. This inevitably incorporates death. Cixous writes:

«I am dead. There is an abyss. The leap. That *Someone* takes. Then, a gestation of self–in itself, atrocious. When the flesh tears, writhes, rips apart, decomposes, revives, recognizes itself as a newly born woman, there is a suffering that no text is

31. CIXOUS, Hélène and Catherine CLEMENT: Op. cit., p. 38.

32. Ibid., p. 39.

33. Ibid.,

34. Ibid., p. 12.

gentle or powerful enough to accompany with a song. Which is why, while she is dying –then being born– silence». ³⁵

But death to mastery is necessary. Without it, there is no escape. Cixous continues:

«Without it –my death– I wouldn't have written. Wouldn't have torn the veil from my throat». ³⁶

Within the silence of the abyss –a non-space of absence– the woman escapes the boundaries of mastery and is able, for the first time, to speak, to express herself without mastery's filter or containment. This resurrection from this death takes place via laughter ³⁷:

«One can emerge from death, I believe, only with an irrepressible burst of laughter. [...] In the beginning, there can be only dying, the abyss, and the first laugh». ³⁸

Through laughter as resurrection, women re-enter the world anew and effectively write woman's history via the text. Writing must occur. It is fundamental to the self-expression necessary to formulate change. Cixous states:

«Ourselves in writing like fish in the water, like meanings in our tongues, and the transformation in our unconscious lives». ³⁹

In this newly created space (the text), women are freed from repression via expression. The newly born woman deals with her repression from patriarchal society through writing and, in turn, appropriates associative relations, dis-/erupting the social structure.

Yet the possibility for this dis-/eruption is debated. Unpacking *The Newly Born Woman* will allow for an exploration of the materialist and idealist approaches to feminist issues through contrasts seen between the two French writers. ⁴⁰ A well-marked entrance into the division between the idealist and the materialist perspectives on language and writing is Cixous's and Clément's

35. Ibid., p. 36.

36. Ibid.

37. For further discussion of the significance of laughter, cf. CONLEY, Verena: Op. cit., p. 17.

38. CIXOUS, Hélène and Catherine CLÉMENT: Op. cit., p. 41.

39. Ibid., p. 58.

40. For more on this discussion, see MARX, Karl and Friedrich ENGELS: «The German Ideology: Part I», in Robert C. Tucker (ed.): *The Marx-Engels Reader*, New York, W.W. Norton and Co, [1846] 1978 (2nd ed.), pp. 146-200. The feminist extension of this discussion can be found within: NEWTON, Judith and Deborah ROSENFELT: *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, New York, Methuen, 1985. As described by Marx and Engels, idealism privileges consciousness over the material physical conditions in which they occur, whereas materialism argues that those physical conditions are constitutive of thought. In *The German Ideology*, one can see materialism privileged: «Life is not determined by consciousness, but consciousness by life» (ibid., p. 155). A prominent example of this is material-feminists, such as Newton and Rosenfelt, who are careful to not merely examine «gender ideology and relations along but also in terms of class and race ideologies, class and race relations», (ibid., p. XXVI). The concept of a sisterhood among women is problematic for the material-feminist because it ignores material differences, such as class and race, between women. Cixous embodies

psychoanalytic discussion. In regards to Freud's *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, Cixous and Clément vary in their views of the societal effect of Dora.⁴¹ These two French feminists –both well versed in psychoanalytic discourse– explore this conflict in their co-authored book *The Newly Born Woman*.

Cixous and Clément agree that Dora is situated within patriarchy, that her father, Herr K, and Freud himself are in the place of mastery, controlling the transmission of knowledge and power. What is disputed, however, is Dora's effect on this structure. For Clément, Dora's fits, her disruption is limited to her immediate experience. Clément's materialist argument is that Dora's effect is limited. No change occurs other than in her immediate relationships. Indeed, within these relationships, the disturbance is «always reclosable, always re-closed».⁴² Dora may create disruption, but it is limited to the confines of her own experience. If Dora broke anything, Clément continues, «[w]hat she broke was strictly individual and limited».⁴³ Jane Gallop expresses Clément's reactions, explaining:

«The family assimilates her otherness, and like an amoeba, finds its single cell revitalized, stronger than before».⁴⁴

Ultimately, Clément asserts that real change cannot happen on the level of 'language'.⁴⁵ Dora's resistance and disruptions were limited. She did nothing for women in general, as a whole; the text remains medical; her resistance was pathologized. She may have caused waves, but they calmed back down,

the idealist perspective, not only in terms of *what* she writes (content) but also *how* she writes (structure and style). Yet she calls for a writing of the female body, material in nature. It is from this material resource that the ideal is made possible.

41. FREUD, Sigmund: *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, New York, Simon and Schuster, 1963. In this text, Freud addresses the hysteria of an eighteen-year-old girl who is «handed over» by her father to psychotherapeutic treatment (ibid., p. 13). Through various means of gathering information (personal experience, Dora's testimony, the testimony of her father and Herr K), Freud discovered that Dora was interwoven into a dysfunctional set of relations – her mother was an obsolete figure, her father had intimate exchanges with Frau K who was friends with Dora and whose husband made advances toward Dora. Through her coughing fits, fainting, and verbally expressed frustration, Dora received attention from her objects of desire and put a strain on their relationships – refusing to accept the roles being defined for her. Upon receiving two separate advances from Herr K and denying both (in the bedroom and by the lake), Dora expressed the feeling of being exchanged. Her father and Herr K were swapping their women; Frau K was given to Dora's father without a fuss as long as Herr K received Dora in return. Yet she refused the advances of Herr K, who Freud describes as «quite young and of prepossessing appearance» (ibid., p. 22). Freud, shocked at Dora's refusals states: «This was surely just the situation to call up a distinct feeling of sexual excitement in a girl of fourteen who had never before been approached» (ibid., p. 21). Freud's shock from Dora's actions and his framing of her refusal as abnormal and an additional symptom of hysteria exposes his position in mastery.

42. CIXOUS, Hélène and Catherine CLÉMENT: Op. cit., p. 156.

43. Ibid., p. 157.

44. GALLOP, Jane: «Keys to Dora», in *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell UP, 1982, p. 133.

45. CIXOUS, Hélène and Catherine CLÉMENT: Op. cit., p. 157.

stilled with no lasting effect; language cannot bring about material change in the world.

Conversely, Hélène Cixous does not see Dora's effect as limited but rather as revolutionary. Cixous's refutes:

«Dora broke something. [...] She is the name of a certain force, which makes the little circus not work anymore».⁴⁶

Though Dora was still pathologized, she disrupted mastery. She may have been reduced to a medical text, but her story was preserved and may be viewed as an event in women's history. But she cannot be seen solely through the eyes of the analyst. As Cixous seeks to represent femininity in a way that does not constantly recall masculine logic, she addresses Freud's work on Dora and writes a new history.

A more thorough articulation of Cixous's view of the role and effect of Dora can be found in her 1979 play *Portrait of Dora*. In this text, Cixous recreates Dora's dysfunctional situation. But, instead of Freud being the central character around which the action happens, as in his case-study, Cixous places Dora in the center of the text. The dialogue between Freud and Dora still occurs in the analysts room, but it traverses both time and space via Dora's recollections.

In *Portrait*, the men are no longer the nucleus around which the women are attached. As documented by Freud, Dora dismissed her analyst, walked out of his office two weeks after she had decided to do so. Dora inverted the prescribed roles. She treated Freud, and Herr K via transference⁴⁷, as a governess and dismissed him/them⁴⁸. This disruption is precisely what Cixous seeks when she calls women to write their bodies. Cixous's writing of *Portrait*, in the nature of *écriture féminine*, is therefore participating in this new history. Cixous links herself to Dora's story and rewrites her narrative in *Portrait*. The process of a new history has begun. Dora's story may be singular, but her situation is an event within woman's history.⁴⁹ Her story is given significance in light of the lineage of other women's repression, such as the sorceress, possessed, and the newly born woman.

46. *Ibid.*, p. 157.

47. For a definition of terms, cf. YOUNG-BRUEHL, Elizabeth: Introduction to *Freud on Women*, New York, W.W. Norton and Co., 1990. Transference and counter-transference also play a significant role in this case-history. On some level, Freud recognized that he was not a pure, objective observer, that he, in fact, contributed and influenced the treatment process. However, he still gave her the label of hysteric and perpetuated the hegemony of patriarchy.

48. GALLOP, Jane: «Keys to Dora», *op. cit.*, p. 142.

49. Jane Gallop connects Dora, Cixous, and all women by observing the cover and title page contain the following three lines: «*Portrait de Dora/ de Hélène Cixous/ des femmes.*» Gallop writes: «The unusual inclusion of a 'de' before the author's name works to draw the heroine Dora, the author, Hélène Cixous, as well as the press's name [*des femmes*] that is 'women', into a circuit of substitution embodied in the grammatical structure of apposition. The portrait of Dora is also the Portrait of Hélène Cixous is also a portrait of women (in general)» (cf. GALLOP, Jane: *Op. cit.*, p. 132).

This kind of narrative rereading is important if not necessary, according to Teresa de Lauretis:

«For feminist theory in particular, the interest in narrativity amounts to a *theoretical return* to narrative and the posing of questions that have been either preempted or displaced by semiotic studies. That return amounts, as is often the case with any radical critique, to a rereading of the sacred texts against the passionate urging of a different question, a different practice, and a different desire».⁵⁰

For Cixous, the difference Teresa de Lauretis calls for as part of the narrative rereading would be based in femininity. Teresa de Lauretis goes on to discuss, by tracing the work of Barthes and Scholes, the link between narrative and sexual intercourse which «affirms, in manner of a *reductio ad absurdum*, what seems to be the inherent maleness of all narrative movement».⁵¹ What is exposed by the work of these scholars is that not only does the narrative structure underlie literature as well as history, but it is possessed and informed by the elevated element of the root binary structure –Man. Indeed, women must write their bodies –the bodies that have been culturally inscribed by mastery– into a new, feminine discourse. In this new discourse, traditional signification within narrative is undone, obliterated.

The «inherent maleness» described by de Lauretis is evident in Freud's *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria* which is necessarily re-appropriated by Hélène Cixous's play *Portrait of Dora*. By using what Conley describes as a «feminine angle», Cixous rewrites the history of Dora, in the same way she rewrites Medusa (changing corporate associative relations), which, in turn, enables her to rewrite history in the way she calls for in «The Laugh of the Medusa» and all of her work in general. Thus, Cixous is ultimately able to write a new history from the feminine angle. In *The Newly Born Woman*, Cixous states:

«All you have to do to see the Medusa is look at her in the face and she isn't deadly. She is beautiful and she laughs».⁵²

Thus, for Cixous, «[...]this is a high point in the history of women».⁵³ With this revision of narrative, Cixous simultaneously writes a new history, woman's history. Cixous uses *écriture féminine* to combat mastery as one in the Oppositional Tradition by refusing to write within its delimitations and by accessing the eruption of feminine sexuality.

4. ÉCRITURE FÉMININE: MATERIAL IDEALISM

Hélène Cixous's theory of *écriture féminine* juxtaposes and dis/rupts mastery. Mastery, as hegemonic and patriarchal, inscribes meaning to language as well

50. DE LAURETIS, Teresa: «Desire in Narrative», in *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University, 1984, p. 107.

51. *Ibid.*, p. 108.

52. CIXOUS, Hélène and Catherine CLÉMENT: *Op. cit.*, p. 130.

53. *Ibid.*, p. 160.

as the body. Mastery, then, must be rejected by refusing these significations and creating a new system of signs via the newly born woman. While Cixous's call for women to be newly born is utopian, the writing of the body is material in nature. It requires something to write with, something to write on, and a body. Thus, the text in human form becomes text in written form and the latter enables birth. Women must die to the boundaries of patriarchy, laugh themselves into rebirth, and write a new history, a woman's history.

Sandra Gilbert, in her introduction to *The Newly Born Woman*, discusses the new place for the new woman:

«[T]he newborn woman, transcending the heresies of history and the history of hysteria, must fly/flee into a new heaven and a new earth of her own invention».⁵⁴

This is a place that cannot be found in contemporary culture. Society is still structured around mastery. Cixous's call to write is simultaneously a call to revolution as characteristic of utopian development.

The societal change that Cixous calls for is utopian in the sense that it is not here and now. Utopia⁵⁵ is most often viewed as another place and time; birth occurs in the abyss. The term was coined by Thomas More's *Utopia* as a no-place. For More, this no place was an island. For Cixous, the no-place would be written. The space would be the text itself. It would be brought about with human effort, specifically women who are newly born via *écriture féminine*. In this newly created space, the body would not be inscribed by mastery, but could have a new way of being represented and articulated in the world.⁵⁶

This utopian notion of writing as escape has been critiqued as unrealistic and therefore inapplicable. Toril Moi describes the anti-utopian argument as illogical and inconsistent. However, gaps and contradictions exist in utopia only from the perspective of the system it seeks to escape. Problems of/within utopian discourse are justified—they seek to change the current social structure and, therefore, are under no obligation to adhere to it.

Others scholars too have rejected Cixous's utopian quality. Ann Rosalind Jones critiques the work of French feminists, especially Cixous's writing as that which «reverses the values assigned to each side of the polarity, but it leaves men as the determining referent, not departing from the male/female, but participating in it»⁵⁷. But, Cixous's apparent revalorizing of traits usually on the subjugated half of the binary pair functions to expose the arbitrary construction of the valued entities within the binary. Similarly, Toril Moi critiques Cixous's apparent hypocrisy—adhering to some polarities⁵⁸ and negating others. But by

54. GILBERT, Sandra M.: Introduction to *The Newly Born Woman*, Op. cit., p. XIV.

55. For a further discussion of utopia, refer to articles by Sargent regarding typology and history of the genre as well as Schaer regarding the function and components of utopia.

56. This argument is influenced by the Frankfurt School Theorists.

57. JONES, Ann: «Toward an Understanding of l'écriture Féminine», in Judith Newton and Deborah Rosenfelt (ed.): *Feminist Criticism and Social Change*, New York, Methuen, 1985, p. 93.

58. Such as keeping the masculine/feminine binary by qualifying writing as one or the other.

effectively inverting what is privileged and randomly adhering to or neglecting binaries, Cixous exposes that these binary oppositions are constructed, and arbitrarily at that. She manipulates and destabilizes the boundaries, moving outside of them and, ultimately, escaping from them.

Cixous, in her pursuit of escape via writing, participates in what Robert Con Davis terms the Oppositional Tradition. Davis highlights Cixous's goal to expose and dismantle patriarchal structure. Davis supports Cixous in her theoretical endeavors by suggesting she participates in the Oppositional Tradition, which Davis defines as a tradition that:

«formulates specific strategies for thinking about what it means for one idea to oppose another, what is required to effect change in cultural relations, and at what point opposition can become neutralized and then appropriated by its 'opposition'».⁵⁹

Placing her in a lineage with the Pre-Socratics, Aristotle, Hegel, Marx, Edward Said, Fredrick Jameson, and others, Davis sets Cixous up as one who intentionally chooses to confront dominant cultural practices so as to «understand and change the prevailing order».⁶⁰ Cixous is confrontational through her style of feminine writing, which refuses patriarchal structures of grammar and genre. By transcending mastery's boundaries, she creates an escape so as to live beyond what is prescribed by patriarchy.

The materialist seems to overlook the effect, small as it may be, that consciousness has on material conditions. Dora, for example, may not have prevented Freud from keeping his role of psychoanalyst and, in turn, pathologized her resistance. However, her resistance disrupted the structure; she walked out on Freud, not allowing him to complete his work as he saw fit. She escaped the totality of his analysis. And, when viewed from a woman's history, she is a forerunner for the newly born woman. History and materiality may be approached from Marx and Engels who discuss men as distinguishing themselves from animals by their means of production (modifying the natural base), which is:

«conditioned by their physical organization. By producing their means of subsistence men are indirectly producing their actual material life».⁶¹

Yet, women are given no space, no geography or place of being, as seen in the lineage of the sorceress. For women, space is themselves. Their bodies are the material conditions which they must use to write their history.

Écriture féminine is seen as utopian and oppositional to tradition because of its linguistic disruption. Corporate/collective associative relations are what Cixous dismantles by *écriture féminine*. She calls for individuals to re-appropriate their associations. By portraying Medusa as laughing rather than decapitated by

59. Ibid., p. 275.

60. Ibid., p. 265.

61. MARX, Karl and Fredrick ENGELS: Op. cit., p. 150.

Perseus as myth depicts, Cixous dismisses the normative, corporate associative relations and re-appropriates the female image –intact. Medusa is a symbol of terror for men.⁶² Associated with Amazons, she represents women who are outside of patriarchy, who evoke fear. Thus, to incorporate her into narrative, which is transmitted via mastery, Medusa must be decapitated. Yet by presenting an alternative image of Medusa –not a monster, decapitated, and used as a weapon in battle, but a woman, whole, and laughing– Cixous disrupts mastery’s transmission of the signifier/signified relationship of Medusa/terror. Medusa as a signifier is reassigned. While symbolic of a necessary social shift, the disruption must first occur in language.

62. For further discussion of Medusa’s head as a «symbol of horror», see: YOUNG-BRUEHL: Op. cit., p. 270. Also, see: SMITH, J.C. and Carla J. FERSTMAN: «Medusa Depetrified», in *The Castration of Oedipus: Feminism, Psychoanalysis, and the Will to Power*, New York, New York UP, 1996, pp. 232-258.

LA TRANSTEXTUALITE DANS L'ŒUVRE D'HELENE CIXOUS: LE «K» ANGST / MANHATTAN

CATHERINE PHILLIPS
Université de Toronto (Mississauga, Canada)

1. INTRODUCTION: CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES

1.1. De la citation intertextuelle à la matrice fondamentalement interdiscursive

L'écriture d'Hélène Cixous est profondément marquée par des techniques littéraires qui touchent aux théories des rapports entre les textes et discours, que nous appellerons ici théories de la *transtextualité*.¹ Un exemple frappant de ce phénomène est l'emploi fréquent chez Cixous de citations et d'allusions intertextuelles, comme les rapports entre *La* et le *Livre des Morts égyptien*², et les extraits de Brown, de Poe, de Saussure, d'Hérodote et de Freud par lesquels commence *Neutre*.³ La première mise en exergue est une citation tirée d'*Urn-Burial* par Sir Thomas Browne donnée dans son anglais d'origine, mais présentée comme étant tirée des *Murders in the rue Morgue* de Poe. Cet exergue est suivi d'un passage tiré du conte de Poe, non dans sa version anglaise originale, mais dans mais dans la traduction célèbre qu'en a faite Baudelaire; la version anglaise originale suit la traduction.⁴ Le déploiement particulier de ces exergues semble vouloir insister sur la notion que tout texte jaillit d'antécédents, les reflète et les transforme dans un processus ouvert. Cela est indiqué par l'allusion aux origines des origines dans l'emploi de la citation de Browne, et par la suggestion que

1. La transtextualité, «ou transcendance textuelle du texte», est «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes». GENETTE, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

2. SHIACH, Morag: *Hélène Cixous. A Politics of Writing*, Londres et New York, Routledge, 1991, pp. 85-91.

3. Sous-catégorie de la transtextualité, l'intertextualité, terme le plus connu en matière de théories des rapports entre les textes, comprend la citation, le plagiat, et l'allusion; quant aux exergues, ils s'apparentent plutôt à la paratextualité, bref, tout ce qui encadre le texte pour l'accompagner, le présenter, le commenter. cf. GENETTE, Gérard: Op. cit., pp. 8-11.

4. CIXOUS, Hélène: *Neutre*, Paris, des femmes, 1998, pp. 7-10.

tout texte en récrit d'autres impliquée dans la traduction de Poe. De telles idées et pratiques textuelles sont d'une énorme importance dans l'œuvre de Cixous, qui s'intéresse à des fins «poétiques»⁵ à ne pas réprimer les nombreux *autres* qui collaborent à la constitution de la subjectivité et aux processus discursifs et pratiques littéraires. Par conséquent, les œuvres de Cixous engagent souvent les discours soi-disant hégémoniques afin de faire voir les *autres* qu'ils excluent ou répriment dans leur volonté totalisante, afin de les ébranler et de les transformer à la longue. Notons par exemple les puissantes remobilisations «féminines» des discours religieux et mythologiques de Cixous.⁶ D'autre part, Cixous travaille une nouvelle écriture, qui n'est pas sans précédents, qui transmet et réalise sa vision «poétique» d'une langue et d'une subjectivité qui chante et accueille ses multiples sources, ses compagnons de voyage, et qui favorise le mouvement, le déroulement pluriel, décalé et auto-réflexif au lieu de structurer et découper les paysages romanesques de manière cartésienne. Cette préoccupation va de pair avec le souci de l'auteure de remanier le rapport à l'autre personne, notamment à l'autre femme, et les rapports entre groupes, pour remplacer la récupération, la maîtrise ou le meurtre de l'autre par un accueil et une acceptation de l'incommensurabilité; ce souci est également un sceau de la notion d'une économie (dite) féminine que Cixous développe, notamment dans l'essai «Le Sexe ou la tête».⁷ Son écriture reflète une importante porosité à d'autres textes, qu'il s'agisse de citations, d'allusions, de commentaires, de réécritures, ou d'autres jeux avec les textes, figures, et figures d'auteurs, et à des langues autres que le français; cette porosité s'étend au genre littéraire⁸, ses textes de fiction cotôyant la poésie, la philosophie et la critique littéraire, ses essais ludiques et joueurs frôlant la fiction et la poésie⁹, tous incorporant fluidement extraits, échos, em-

5. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène Cixous, Photos de racines*, Paris, des femmes, 1994, p. 88.

6. Voir ZUPANCIC, Metka: «Hélène Cixous: espace utopique intertextuel», en Joëlle Cauville et Metka Zupancic (comp.): *Réécriture des mythes: l'utopie au féminin*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 219-232.

7. «Quand une femme écrit dans la non-répression, elle fait passer ses autres, sa quantité de non-moi/s [...] ». Cette formule évoque très bien l'intersubjectivité et intertextualité. CIXOUS, Hélène: «Le Sexe ou la tête», *Les Cahiers du Griffon*, 13 (1976), pp. 5-15, repris dans *Les Cahiers du Griffon: Le Langage des femmes*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1992, pp. 85-93. Dans les fictions de l'auteure, de telles préoccupations sont indissociables du « [...] récit de la différence sexuelle, invisible mais lisible et scriptible, ce récit qui fait la différence [...] qui est partout inscrit ». CALLE-GRUBER, Mireille: *Du café à l'éternité, Hélène Cixous à l'œuvre*, Paris, Galilée, 2002, p. 25.

8. Evidemment, les «genres sexuels» jouissent d'une grande multiplicité et fluidité aussi dans l'œuvre de Cixous, qui déconstruit le couple homme / femme et prône une sorte de bisexualité qui dépasse de loin le genre sexuel. Jeannelle Laillou Savona souligne que « [l']alchimie complexe d'éléments masculins et féminins » chez Cixous démentit l'essentialisme du genre et la «dualité hiérarchisante», en amour, en écriture et en soi. SAVONA, Jeannelle Laillou: «La Multisexualité de l'amour: de *Tancredi continue* au *Livre de Promethea*», en Mireille Calle-Gruber (comp): *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, op. cit., pp. 427-428.

9. *L'architextualité*, pour Genette, est le type de transtextualité qui désigne tout ce qui permet d'apparenter une œuvre à un genre littéraire particulier. GENETTE, Gérard: Op. cit., pp. 12. Devrait-on donc dire que Cixous pratique une *trans-architextualité*?

prunts, textures et gloses dans une matrice fondamentalement interdiscursive¹⁰ qui interagit également avec elle-même¹¹. Les essais, par exemple, insistent sur les diverses langues, œuvres et paroles qui s'entrelacent pour composer le texte ou pour figurer, illustrer et exprimer la subjectivité et les processus textuels. Ils comprennent souvent des discussions d'auteurs qui nourrissent les intertextes et influencent les problématiques de l'œuvre littéraire de Cixous, et traitent explicitement de celle-ci. Ces métatextes—ou commentaires critiques¹²—auto-critiques ne sont qu'un des types de rapports transtextuels qui relient les œuvres hautement auto-réflexives de l'auteure, non en une unité d'autant plus facile à circonscrire et à déchiffrer, mais en un organisme pluriel en devenir perpétuel et en mutation continue.

Effectivement, le profond dialogisme qui est un des moteurs profonds de l'œuvre de Cixous comporte non seulement une transtextualité *externe*, focalisée sur la littérature, la philosophie, l'art, la musique, l'histoire, mais aussi une importante transtextualité *interne*, entre ses textes, compliquée par leurs rapports avec ceux d'autrui. Quant au niveau interne, il est clair que beaucoup de figures, comme les membres de la famille symbolique, beaucoup de motifs, dont celui de l'amour, de la mort, du sujet et du sujet de l'écriture, et que beaucoup d'intertextes, la Bible et les œuvres de Freud et de Kafka reviennent et diffèrent irréductiblement à travers l'œuvre de Cixous, donnant lieu à un dialogue partiel doté de mystère, de communication manquée, de silence, et d'oubli, chaque nouveau texte étant une sorte de strate qui réaménage l'ensemble de l'œuvre, évoquant et récrivant partiellement ses prédécesseurs, qui agissent pareillement sur lui pour former une matrice complexe et décentrée, un mille-feuilles omnidirectionnel, à l'instar de «ce gâteau polysème, le Gefüllte Kuchen [... qui] transmet de génération en génération, par une métaphore périssable et renouvelable la tendre nourriture qui rend les hommes heureux, savoir ancien

10. Nous avons choisi le terme *interdiscursif* ici parce que nous trouvons qu'il reflète mieux le mélange non seulement de textes, mais de genres et aussi de *langues* chez Cixous. Pour une discussion de l'interdiscursivité, qui comprend l'intertextualité, voir BRUCE, Donald: *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995.

11. Pour d'autres études de telles pratiques et tendances dans l'œuvre de Cixous, voir, entre beaucoup d'autres, COHEN-SAFIR, Claude: «La serpente et l'or: Bible et contre-Bible dans l'œuvre d'Hélène Cixous», en Mireille Calle-Gruber (comp.): *Hélène Cixous. Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, 2000, pp. 361-366; EVANS, Martha Noel: «Portrait de Dora: Freud's Case History Reviewed by Hélène Cixous», *Sub-Stance*, 11:3 (1983), pp. 64-71; GRUBER, Eberhard: «Réécriture du tragique», en Mireille Calle-Gruber: Op. cit., pp. 163-187; HAYES, J.J.: *Feminist Intertexts: Woolf, Cixous, Mulvey*, thèse de doctorat inédite, Arizona State University, 1991, 254 pages; JOUVE, Nicole Ward: «Oranges et sources: Colette et Hélène Cixous», en Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Díaz-Diocaretz (comp.): *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes et Amsterdam, Rodopi, 1990; MOATARD-NOAR, Martine: «Reading and Writing the Other: Criticism as Felicity», en Lee A. Jacobus et Regina Barreca (comp.): *Hélène Cixous. Critical Impressions*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1999, pp. 91-109; STILL, Judith: «The Gift: Hélène Cixous and Jacques Derrida», en Jacobus et Barreca: Op. cit., pp. 123-137; et ZUPANCIC, Metka: «Hélène Cixous: espace utopique intertextuel», op. cit., pp. 219-232.

12. GENETTE, Gérard: Op. cit., pp. 11.

mais capable d'évolution, de changements organiques».¹³ Ce tissu littéraire, comme le suggère Verena Andermatt Conley, ne respecte pas un déroulement linéaire et diachronique¹⁴; il complique l'analyse de son développement et de ses rapports internes, et perturbe souvent l'étude ou l'appréciation d'effets intertextuels et hypotextuels distincts et clairement identifiables, s'ouvrant «vertigineusement», pour emprunter la formule de Donald Bruce, « [...] vers *l'infini* peu maîtrisable du sens».¹⁵ Chez Cixous, une hétéroglossie appréciable mais impossible à fixer ou à formaliser coexiste avec des réseaux de passages et d'allusions inter- et hyper-textuels repérables en fonction du lecteur ou de la lectrice et de ses connaissances et lectures antérieures, de la Bible, de Beckett, Freud, Homère, Hoffmann, Kafka, Kleist, Lispector, Montaigne, Poe, Proust, Shakespeare, Tsvetayeva... et de Cixous.

1.2. Le Stroboscope du différé

Faisant appel à un autre passage saillant du roman *Neutre*, Gilles Deleuze décrit l'écriture de l'auteure comme étant *stroboscopique* «où le récit s'anime, et les différents thèmes entrent en connexion, et les mots forment des figures variables, suivant les vitesses précipitées de lecture et d'association».¹⁶ Ce principe s'applique à l'ensemble de l'œuvre autant qu'à chaque texte. Comme l'explique Cixous dans *Neutre*:

«La règle est simple: passer d'un tronc à l'autre soit en échangeant les corps actifs soit en échangeant leurs termes suppléants, soit en échangeant les noms des termes qui fonctionnent deux à deux [...] L'effet du mouvement est tel que par stroboscopie les arbres produisent une sorte de pôle lisse ou à peine rayé de hachures verticales foncées, spectres des générations: Papier [...] ».¹⁷

Dans son dialogue avec Mireille Calle-Gruber, *Hélène Cixous, photos de racines*, Cixous remarque qu'elle prise particulièrement les romans qui cassent les formes du roman, en débordent ou les interrogent, et qui mettent en jeu «le différé»¹⁸. Calle-Gruber explique qu'elle voit à l'œuvre «la reprise: approximation et inachèvement» dans l'écriture de son amie, «une écriture-don [...] liée à l'incomplétude de *l'infinie reprise*».¹⁹ L'étude récente de Calle-Gruber, *Du café à l'éternité, Hélène Cixous à l'oeuvre*, est un traitement savant, sensible, complexe et ludique de «l'envol différentiel de l'écriture»²⁰ de Cixous, dans lequel l'accou-

13. CIXOUS, Hélène: *Neutre*, op. cit., p. 25.

14. CONLEY, Verena Andermatt: *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, 2^e édition, Lincoln et London, University of Nebraska Press, 1991, pp. XI-XII.

15. BRUCE, Donald: Op. cit., p. 8.

16. DELEUZE, Gilles: «Hélène Cixous ou l'écriture stroboscopique», *Le Monde*, 8576 (1972), p. 10, repris dans Gilles Deleuze: *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 321.

17. CIXOUS, Hélène: *Neutre*, op. cit., pp. 53-54.

18. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène Cixous...*, op. cit., p. 79.

19. Ibid., pp. 78-79, c'est nous qui soulignons.

20. CALLE-GRUBER, Mireille: *Du café à l'éternité...*, op. cit., p. 25.

pagnement transtextuel de la «parenté élective»²¹ de celle qui écrit et les retours et les déplacements de texte en texte (ou de texte en textualité) jouent un rôle incalculable:

«Les écrivains et les œuvres convoqués dans les livres d'Hélène Cixous [... montrent] la scène littéraire, c'est-à-dire le texte en ses constructions figurales.

Noms, prénoms, initiales, appels et signes divers à personnes deviennent, par suite, des vecteurs de sens, des convecteurs d'énergie textuelle, une force nucléaire de l'imaginaire. Ils inscrivent des trajets, aimantent des champs de significations, mettent en jeu des différentiels. De livre en livre s'élaborent des migrations, un espace intersidéral d'images, de fables».²²

Chez Cixous, figures, images et sources se déplacent, se diffractent, et s'échangent à travers son écriture aussi bien qu'à travers chaque texte, à chacune de ses strates. Si l'on cherche à rapporter un nom, une allusion littéraire, à ses antécédents possibles, ceux-ci se livrent «trop vite» pour ainsi dire, et résistent à la fois: les transformations typiquement en jeu dans une relation entre hypertexte et hypotexte (le texte antérieur), par exemple, se dédoublent de la particularité de l'œuvre cixousienne, qui semble rendre ces indices d'autant plus incommensurables, et mystérieusement apparentés, ombres, autres et traces grouillant derrière chaque particule qui entre dans la danse stroboscopique des «intersousterretextualités»²³. Par conséquent, les repérer et les comparer s'avère problématique, mais faisable et fructueux si l'on respecte la particularité, la «poétique» et l'esprit de l'œuvre de Cixous, aussi bien que les limites auxquelles se butent les analyses formalistes, conceptuelles et didactiques pour rendre compte des rapports entre les couches d'une pâte à millefeuilles qui a tendance à s'effondrer en miettes sous la pression d'une fourchette trop insistante sans partager ses savoureux mystères. Par exemple, dans son étude récente, Mireille Calle-Gruber livre des lectures très minutieuses de sept fictions de l'auteure, suivant de près les mouvements textuels afin de les faire voir. Essayons donc d'exercer un juste toucher pour traiter du «K» suivant.

2. ANGST ET MANHATTAN: LA «CONTAGION PAR LA LITTÉRATURE»²⁴

2.1. Prélude: Suivre les traces du «K»

Par «K» nous voulons dire cette lettre récurrente dans l'œuvre de Cixous, qui (ré)apparaît dans beaucoup de textes et qui entre dans des réseaux d'associations qu'elle secoue à chaque resignification. (Le) «K» rejoint l'étrangeté troublante des *cas* de Freud, notamment celui de Dora, qui met en scène Monsieur et Madame K, analyse qui inspira bien sûr la pièce *Portrait de Dora*. Le «K» jette l'ombre de Kafka, qui apparaît souvent comme nom ou figure chez Cixous, dont l'œuvre est nourrie d'intertextes et d'hypotextes kafkaïens et d'affinités

21. Ibid., p. 23.

22. Ibid., p. 16.

23. CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, op. cit., p. 62.

24. CIXOUS, Hélène: *Manhattan, Lettres de la pré-histoire*, Paris, Galilée, 2002, p. 38.

sur le plan de problématiques. Un thème cher à Cixous comme à Kafka est celui de l'absurdité de la Loi et de l'incompréhension par l'accusé-e de son crime, par exemple dans l'essai *Un K. incompréhensible: Pierre Goldman*, où Cixous défend un homme accusé de meurtre sans preuves suffisantes, rappelant *Der Proce* (Le Procès) et la nouvelle «Vor dem Gesetz» («Devant la Loi») de Kafka. Plus récemment, dans *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000), le «K» se retrouve même sous la forme du trolleybus K à Algiers, que la narratrice et son amie Françoise prennent pour aller au lycée. Bien que prendre ce véhicule offre un tableau très cru de la vie humaine: «la révélation infernale du pays»²⁵, et bien qu'un des contrôleurs du bus se frotte contre leurs fesses, le trolleybus K devient grâce à leur imagination et à leur amitié leur carrosse, «le K-rosse qui emmène au lycée notre complot pour changer le pays d'Enfer en comédie musicale»²⁶. Ici, le «K» se rapporte clairement aux possibilités transformatives des discours et de l'art. Les «K» de Cixous font bouger, poussent en avant, inquiètent, posent un problème ou une question. Dans cette mesure, ils jouent le rôle de moteurs textuels, et rappellent en quelque sorte l'étrange créature marine avec «un je-ne-sais-quoi d'indéfinissable» qui obsède le marin Stefano dans la nouvelle «Le K» de Dino Buzzati²⁷. Stefano fuit longuement la créature pour ensuite la chasser, sans comprendre qu'elle veut lui offrir un merveilleux cadeau. L'œuvre de Cixous aide à sensibiliser à la nécessité d'un changement d'économie: il faudrait accueillir l'inconnu dans toute son étrangeté, et non le détruire, malgré le malaise tragique qu'il peut provoquer.

2.2. Indices d'un dialogue transtextuel; explications préparatoires des œuvres

Le «K» dont il sera question ici est celui des rapports entre *Angst*, fiction publiée en 1977, qui s'avère être l'une des plus obscures et des plus troublantes de Cixous, et le texte littéraire *Manhattan* de 2002, qui semble éclairer partiellement l'autre, et qui le convoque explicitement. Dans les notes d'ébauche de *Manhattan*, citées dans la fiction et qui en compliquent le récit et la chronologie, on lit:

«Tt ce que j'ai oublié: les roses (ou la rose?) dans la chbre d'hotel de NY. (je les retrouve dans *Angst*) → à quoi sert l'écriture? A oublier?»²⁸

Il est important de rappeler que Cixous favorise une écriture qui aide à ne pas oublier le miracle de la vie jusqu'aux choses les plus petites ou soi-disant

25. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage. Scènes Primitives*, Paris, Galilée, 2000, p. 118.

26. Ibid., p. 122.

27. BUZZATI, Dino: «Le K», en Jacques Gouttenoir (comp): *Récits et nouvelles 2*, Paris, Hachette, 1980, pp. 49-57.

28. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 51. Dans le texte, le mot «oublié» est souligné trois fois plutôt que deux, et «hotel» ne porte pas d'accent circonflexe. Est-ce parce que c'est un hôtel new-yorkais dénommé en anglais? Est-ce à cause de la hâte? Il est impossible de trancher ces questions.

minables, ni à refouler les atrocités de l'Histoire.²⁹ Ceci dit, le caractère «stroboscopique» et la vitesse même de son écriture font en sorte qu'il y a bien décalage, disparition (provisoire), oubli, rappel, retour, et résurrection *autrement* à travers son œuvre et dans ses textes. Il s'agit de mouvements qui reflètent une immanence frémissante et un sens du miracle étrange et fortuit qui trouble et qui enchante. Ce sont les mystères de Cixous, de la mémoire, du sujet, du livre. *Manhattan* nous ayant donné l'invitation au voyage, remontons donc à ce mystérieux récit de l'angoisse afin de préparer les résurrections qu'il anticipe, et qu'il présente et qu'il abrite.

Selon les entretiens de l'auteure avec Françoise van Rossum-Guyon et avec Frédéric-Yves Jeannet, il est question dans *Angst* du «refoulé revenant»³⁰, d'une angoisse *quasi-inaffrontable*, mais qui semblait pouvoir la *tuer* si elle ne l'affrontait pas, angoisse «inséparable du vivant» à laquelle Cixous est revenue après une pause de dix ans et suite à une fiction d'espoir et de félicité, *La*³¹. Selon la post-face de la fiction:

«Et ainsi, dix ans pour faire un pas, le premier après dieu la mort, dix ans pour arracher l'amour à la contemplation de dieu la folle. Dix livres à vouloir en finir avec la mort».³²

Cette traversée de l'angoisse est particulièrement ambiguë, cryptique et dysphorique, et semble cacher autant qu'il ne montre. Le sujet narratif, ou bien la narratrice, de *Angst* serait enfermée dans une chambre d'hôtel, où elle attend son bien-aimé, qui pourrait être dieu, son partenaire, ou le père (symbolique), entre autres, qui tarde à revenir. Elle semble aussi enfermée qu'exilée dans un (non)-lieu qui reflète des formes subjectives et discursives étouffantes et structurées selon une séparation fondamentale, où il n'y a pas de place pour elle: la vie y est prédéterminée, et vivre ressemble à mourir éternellement. Le foisonnement de substitutions des noms et des mots n'est pas source de plaisir ni d'éthique textuel, mais de terreur, et fait en sorte que l'appel et la rencontre échouent, et que l'approche et le toucher sont des leurres.

«Les choses qui ont mal commencé, de plus en plus mal... Donne-lui le temps de différer. Elargir un peu la plaie, pour que la vie puisse passer, de plus en plus mal».³³

Etre toujours sur le point de quelque chose qu'on n'atteint pas, dans *Angst*, figure une immanence qui n'est ni joyeuse ni bénéfique, mais absurde et dys-

29. Voir notamment CIXOUS, Hélène: «L'Approche de Clarice Lispector: Se laisser lire (par) Clarice Lispector: A Paixão Segundo C. L.», *Poétique*, 40 (1979), pp. 408-419, réimprimé dans Hélène Cixous: *Entre l'écriture*, Paris, des femmes, 1986, pp. 114-138, et CIXOUS, Hélène: *Vivre l'orange / To Live the Orange*, texte bilingue, Paris, des femmes, 1979.

30. CIXOUS, Hélène et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise: «Entretien avec Hélène Cixous», *Revue des sciences humaines*, 168 (1977), 490.

31. *Ibid.*, p. 491. Voir aussi CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, Paris, Galilée, 2005, p. 54.

32. CIXOUS, Hélène: *Angst*, Paris, des femmes, 1977, p. 281.

33. *Ibid.*, p. 50.

topique. L'écriture de Cixous, écrit Mireille Calle-Gruber, « [...] est toujours in extremis. Toujours comme le dernier texte: tracé au bord de l'abîme ».³⁴ Plusieurs figures appartiennent à cet univers textuel intrasubjectif: une sorte de narratrice, des traces de dieu et / ou du bien-aimé qui apparaît sous plusieurs formes (l'homme au sein, l'homme au sourire, dieu la folie, etc.), des reflets de la mère, une voix allemande qui chante, des créatures monstrueuses qui affolent la narratrice par des questions piégées et des appels trompeurs, et, dans ses paratextes et à sa conclusion, l'ombre d'une figure féminine non étouffée, non mourante, mais bien en vie.

La fiction est divisée en deux parties: la première commence par une «pseudo-scène primitive»³⁵, lors de laquelle la narratrice enfant, délaissée pendant quinze minutes par la mère, se voit constituée en sujet selon une séparation fondamentale qui instaure la «Grande Souffrance»; cette scène donne le ton pour l'angoisse, l'exil et l'attente à suivre. La narratrice se sent condamnée et abandonnée sans comprendre quel est son crime, et adresse des lamentations au bien-aimé qui l'a délaissée. Dans la deuxième partie, elle reçoit, sans y répondre, des lettres du bien-aimé—ou de dieu, ou du père (mort)—qui se plaint de son silence. Elle frôle une rencontre avec cette figure impossible à atteindre, mais ne réussit pas à contourner la séparation. Quand elle entre dans la chambre de «dieu la folie», la narratrice s'approche de lui et effleure spontanément sa cicatrice, geste qui arrête la rencontre: on peut s'approcher, mais le toucher est interdit. Cette séquence déclenche l'ultime critique de l'exil et de l'attente du roman, et prépare la paix avec l'étrange ébullition du présent, ainsi que l'arrivée de l'amour, qui marquent les dernières pages de la fiction. Ces mouvements sont rapportés dans la dédicace et la post-face à la rencontre de Cixous et d'Antonoinette Fouque. Cette rencontre avec une éditrice disposée à publier ses textes «d'une manière continue et totalement ouverte»³⁶ a été décisive pour Cixous et l'a catapultée «en pleine Histoire des femmes»³⁷. Fouque lui a offert de l'inspiration et de la solidarité dans le travail qu'elle faisait sur la différence sexuelle à un moment critique dans le déroulement de son œuvre.

2.3. Fictions qui s'éclairent l'une l'autre, et qui diffèrent (l'une de l'autre)

Dans *Manhattan, lettres de la pré-histoire*, fiction de Cixous publiée en 2002, on voit une nouvelle couche poreuse, une (p)réécriture (autrement), un revenir mystérieux de plusieurs images, de plusieurs problématiques, de plusieurs cadres et figures-clef de *Angst*, dans un style qui se rapproche de l'autobiographie fictive, bien que tous les textes littéraires de Cixous soient en quelque sorte

34. CALLE-GRUBER, Mireille: *Du café à l'éternité...*, op. cit., p. 13.

35. CIXOUS, Hélène et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise: «Entretien...», op. cit., p. 492.

36. CIXOUS, Hélène et FOUQUE, Antoinette: «Genèses», en Mireille Calle-Gruber (comp): *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, op. cit., p. 415.

37. CIXOUS, Hélène: «De la scène de l'Inconscient... », op. cit., p. 27.

«autobiographiques», et que ce soit un terme que l'auteure récuse.³⁸ Dans la fiction plus récente, il y a un bien-aimé *Gregor*, jeune homme épris de littérature comme la narratrice. La description de ce duo en tant que «deux personnages principaux, et 50 figures d'ombres autour d'eux»³⁹ évoque la mutation et la substitution continues des interlocuteurs côtés des dialogues fracturés de *Angst*. Ils se rencontrent en 1964 dans une bibliothèque à New York, et passent du temps dans la chambre 91—où la narratrice de *Angst* fait sa crise—de l'Hôtel King's Crown, un vrai hôtel, selon *Manhattan*, mais qui n'existe plus. Comme le bien-aimé de *Angst*, Gregor serait malade, ayant une toux et un cache-œil: les images de la vue, de la myopie et de la maladie sont très importants dans les deux textes.⁴⁰ Gregor, de même que la figure divine dans la longue séquence de l'approche dans *Angst*, aurait également une cicatrice mystérieuse à laquelle il ne faudrait pas toucher. Tous les deux adressent à leur façon des reproches à la narratrice dans la chambre d'hôtel, et lui écrivent des lettres. Dans les deux fictions, une lettre dont le destinataire écrit qu'il est assis, ou couché, *nu*, est source de dégoût ou de répulsion chez la destinataire.⁴¹ Il s'avère que les lettres sont plagiées des *Lettres à Milena* de Kafka. A partir du nom Gregor, le texte évoque la figure et l'œuvre de cet auteur, que Gregor aurait voulu être, dans le réseau d'associations et de substitutions qui collaborent au portrait de ce jeune homme et de l'impact de son rapport avec la narratrice. Ce nom évoque également un ami Georges, et le fils de Cixous, handicapé mental et mort, selon le titre du texte de 2000, *Le Jour où je n'étais pas là*.⁴² Le nom de ce «mourant provisoire et bricolé [...] de citations et de références», cet «artiste du mentir» qui «a dit cancer du poumon»⁴³, n'était même pas Gregor...

Les deux fictions entretiennent non seulement cette importante intertextualité avec Kafka, insectes et métamorphoses tout compris, ils partagent d'autres intertextes aussi, notamment *Death's Duel*, le dernier sermon de John Donne, et *Samson Agonistes* de John Milton, ainsi que les problématiques de la venue à l'écriture et de l'enchantement fiévreux (même *fou*) avec la littérature, avec le bien-aimé multiple. Jaillissent dans *Angst* l'angoisse et le refoulé, dans

38. Frédéric-Yves Jeannot propose un tel mouvement dans l'écriture de l'auteure, qui répond: ««Autobiographique» est un mot que j'évite. Je l'ai toujours été, ni plus ni moins que Montaigne et que tout littérateur. «L'auto-» est toujours déjà autre, la traduction a toujours déjà commencé. Tout part de l'expérience du sujet [...] Je ne vois pas comment on pourrait écrire autrement». CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, op. cit., p. 31.

39. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 38.

40. Cixous a souffert de pneumonie pendant six mois. Cf. CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, op. cit., pp. 116-117.

41. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., pp. 174-175; CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., pp. 125-127.

42. «Pourquoi se représent-t-il-tjs—accompagné de ses 2 figures / mon fils = le mongolien / et K = le malade». CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 58. Voir aussi pp. 16 et 89, entre autres. Dans *Angst*, «K» est un lieu (impossible à atteindre?) où la narratrice est convoquée; celle-ci est aussi K, ou joue ce rôle, à un moment donné. Voir CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., pp. 110, 177, 179, 183, 194-195, 214-215.

43. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., pp. 185, 191, 195.

Manhattan, un jeune moi et une rencontre littéraire foudroyante. La narratrice de *Manhattan* va voir le Professeur Silverman, un de ses mentors en littérature; celle de *Angst* est assise sur les genoux de «l'homme aux lettres», qui rappelle Gregor et Silverman et les préfigure. Toute une problématique de la Lettre et des Lettres, «pré-histoire de toute littérature, œuvre supplémentaire, ou plutôt manœuvre», se dessine dans ces fictions.⁴⁴ Les deux textes ont de toute évidence plusieurs autres problématiques en commun: l'«amour-d'angoisse»⁴⁵, la folie, ou dans *Manhattan*, la «folie-G»⁴⁶, l'adoration du roi (malade), la communication coupée, l'attente douloureuse, la dernière nuit du monde, une lutte spirituelle, textuelle, physique et métaphysique avec la mort, la tentative d'écrire (d'un tel foudroiement, la venue à l'écriture ou l'entrée dans les mystères du livre, le péché et le crime inexplicables, qui pré-existent et qui veulent un coupable, le jugement, le deuil, l'oubli, le changement perpétuel, et le surgissement du passé, entre autres. Alors qu'une impression de changement perpétuel marque toute l'œuvre de Cixous, c'est dans l'écriture frénétique de *Angst* qu'il semble le plus problématique et le plus terriblement déchaîné. Dans *Manhattan*, le changement perpétuel se lie aux Etats-Unis, à la ville de New York, aux mystères de temps et de mémoire.⁴⁷ Il est tentant mais impossible, et même erroné, d'essayer d'expliquer l'extrême obscurité du premier texte en ayant recours au portrait plus «clair» pour ainsi dire de la rencontre dans le deuxième à partir des liens de la lettre de l'épistolier nu, de la chambre d'hôtel, du conflit et de l'attente qui y jouent, et des fleurs qui s'y trouvent, parce qu'ils s'enchaînent à des fins différentes dans deux économies textuelles uniques. S'ils ont une racine commune, elle n'est pas hors le texte dans le passé de l'auteure, mais dans l'histoire du texte et du sujet, dans les échos qu'il y a entre les fictions et qui en enrichissent l'appréciation mutuelle, dans la matrice en mutation qu'est l'œuvre de Cixous.

Malgré leur communication interstitielle, les deux fictions sont très différentes. *Manhattan* est peuplé non seulement de figures, mais aussi de personnages, comme ceux du frère et de la mère de la narratrice, dont le *je* est beaucoup plus stable, sans la profonde ambiguïté et effraction énonciatives de *Angst*; l'inscription de la différence sexuelle est aussi beaucoup moins complexe et androgyne.

44. Ibid., «Prière d'insérer» sans pagination.

45. Ibid., p. 42.

46. Ibid., p. 36.

47. «New York ne change pas: New York est en achèvement perpétuel [...] on ne peut jamais retourner à New York même une semaine plus tard». CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 68. *Angst*, pour sa part, met en scène «la ville», «la ville intérieure» et «la ville extérieure», à travers laquelle la narratrice court comme la narratrice de *Manhattan*, qui se rappelle avoir couru, perdue, dans les galeries souterraines de New York. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 132; CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., pp. 13-14. Que la rédaction de cette fiction et les événements du onze septembre se suivent de si près est troublant en quelque sorte; Cixous mentionne son «[...] angoisse post-tours, post-twin—le petit effroi à la sensation d'avoir été prémonitoire. Mais, me dis-je, on ne sait jamais qu'on est prémonitoire avant [...] ». CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, op. cit., p. 67.

Par ailleurs, le rôle de la mère (de la narratrice) diffère beaucoup de celui que joue la mère (symbolique) du texte antérieur, où elle quitte un moment l'enfant et provoque la «pseudo-scène primitive» de la séparation, une chute biblique qui donne lieu à l'exil et fait entrer la Faute, suite à laquelle tout commence à mourir⁴⁸: c'est elle, entre autres, que la narratrice attend. Dans *Manhattan*, la littérature est reliée au péché, à la volonté de transgression contre la mère: celle de la narratrice est décidément peu impressionnée par Gregor et par le rapport de sa fille avec lui. Ce texte concerne «*la folie-G*» et l'emprise des «*puissances-autres*», les pouvoirs ensorcelants et même affolants que la littérature et que certains lieux et figures peuvent avoir sur nous; plutôt que de les décrire, *Manhattan* les encode et les fait revivre dans le récit de l'«explosion» de 1965, dans les bibliothèques, dans les sites de New York, face aux mensonges médusants de Gregor, «ce héros improvisé, éblouissant, inaccessible», et à «La Littérature en tant que Toute-puissance-autre»⁴⁹:

«Le Verbe prend le pouvoir absolu sur les sens. La Littérature gagne, elle répand ses puissances illusionnantes sur le monde [...] Ce qui est «écrit» est [...] Chaque fois que j'essaie d'évoquer la chambre 91 de l'Hôtel King's Crown où se sont tournées vives les séquences de l'enchantement, je renonce, je suis à nouveau foudroyée».⁵⁰

Le jeune moi de la narratrice, dont elle attend le retour fortuit afin d'écrire, est aussi une «puissance-autre», et son surgissement proustien saisit et enchante également.⁵¹ Cet enchantement est bien source d'angoisse dans *Manhattan*—citons «l'amour-d'angoisse» et la notion que la narratrice affronte ce qui la «terroise»⁵², rappelant les remarques de Cixous au sujet de *Angst*; il a fallu, cette fois, trente-cinq ans pour arriver au «livre de New York»⁵³ plutôt que dix quant au livre de l'angoisse quasi-inaffrontable.

Est-ce pour cela que l'enchantement de *Manhattan* semble tout aussi profond, mais bien moins tortueux que *Angst*? C'est un «livre de folie»⁵⁴ à la recherche de la sagesse mystique du Verbe plutôt que se plaignant de l'exil, de la mort et de la séparation, courant et hurlant comme Iseut quand elle apprend la mort

48. «Ma mère sort. La terre se ferme. Je suis dehors. Quand je ne suis pas là, tu meurs. Trahie. Tout se met à mourir». CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 11. Selon le «Prière d'insérer» de *Manhattan*, la «scène primitive» de cette fiction-ci est celle de leur rencontre à la bibliothèque, où Gregor croit la jeune narratrice émue parce qu'elle a une poussière dans l'oeil, malentendu fatidique qui favorise leur rapport. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., «Prière d'insérer» sans pagination.

49. Ibid.,

50. Ibid. N'oublions pas qu'il s'agit d'un paratexte, et d'une couche diégétique et énonciative différente que celle de la fiction.

51. Ibid., pp. 14-15.

52. Ibid., p. 38. L'auteure souligne «[...] qu'on n'en a jamais fini avec l'angoisse». CIXOUS, Hélène et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise: «Entretien...», op. cit., p. 491.

53. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 10.

54. CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, op. cit., p. 58.

de Tristan.⁵⁵ L'éternel présent agonisant, l'enfer vivant de *Angst* ne se retrouve guère dans le texte plus récent, bien que le temps et l'espace n'y soient pas linéaires non plus, car «[u]ne date ne fait pas le passé».⁵⁶ Le récit passe fluidement entre plusieurs époques et temps narratifs principaux tout en contenant l'histoire de sa rédaction située trente-cinq ans après «l'explosion», couche diégétique méta-discursive qui favorise une chronologie multiple et résurrectionnelle. On lit même dans *Manhattan* une excellente *description* d'une crise ayant eu lieu mai 1965 et qui rappelle de près les engendremens monstrueux de *Angst*:

«j'entends le souvenir des hurlements que je poussai hors de moi, hors de mon corps, que je chassai hors de mon caveau mental, en mai 1965, une journée entière je vomis un troupeau de porcs écumants, des monstres, pas du tout des cochons, des incarnations épouvantables de démons étrangers qui m'avaient squattée et usurpé la tête depuis des mois».⁵⁷

Comme le fait remarquer l'auteure dans sa *Rencontre terrestre* avec Frédéric-Yves Jeannet, le premier chapitre du texte, où la narratrice se prépare au retour de son jeune moi et à la tempête qui va suivre, est une sorte de balcon d'observation, que la «pseudo-scène primitive» qui ouvre *Angst* ne peut guère représenter.⁵⁸ Un autre signe de la plus grande «distanciation», si l'on peut l'appeler ainsi, caractérisant *Manhattan* est la présence de la problématique du bannissement et de l'*autobannissement*, qui figure dans l'histoire du frère de la narratrice devenu médecin malgré lui, et dans le départ de la narratrice pour l'Amérique après la mort de son fils et après avoir été rejetée par des Ecoles françaises qu'elle aurait rejetées à son tour.⁵⁹ Bien que le bannissement soit décrit comme étant «la pire souffrance», et l'*autobannissement* encore pire, dans ce texte, il est nommé comme tel, souvent discuté au passé⁶⁰, tandis que *Angst* crie et pleure l'exil et l'enfermement jusqu'aux niveaux les plus minutieux de l'écriture. Comme nous l'avons souligné, les problématiques de la chute, de la séparation des origines et de la culpabilité marquent profondément cette fiction qu'on peut même lire comme représentant une contestation de toute la métaphysique de la séparation, avec ses formules qui rappellent les lamentations bibliques. *Angst*, par ailleurs, comprendrait donc une critique du phallogocentrisme, qui refoule ou exile ses

55. La narratrice de *Angst* prise l'amour ardent et idéal de ce couple, et voudrait écrire leur histoire autrement afin de «... produire pour l'amour une autre scène» qui n'est pas réglée selon une économie de la mort et de la séparation. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., pp. 125-126.

56. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 24.

57. *Ibid.*, p. 28.

58. CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves: *Rencontre terrestre*, op. cit., p. 123.

59. «J'avais quitté Paris et ses Ecoles, où on n'avait pas voulu de toi dit ma mère parce que tu étais une jeune divorcée [...] mais j'avais aussitôt banni Paris, les Ecoles, en retour [...] j'aurais été obligée d'incliner ma pensée et tout de suite après elle se serait redressée... ». Bien que la narratrice en soit heureuse, cette histoire comporte des éléments d'injustice sexiste et évoque les discours intellectuels violemment maîtrisants dont l'impact et la critique semblent beaucoup informer *Angst*. Un bannissement mutuel avec l'Algérie et le deuil du fils mort motivent également le départ de la narratrice. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., pp. 78-79.

60. *Ibid.*, pp. 24-25, 78-79.

autres, et rend la multiplicité, qui ne peut que surgir, pénible et tordue, et une critique des rapports inégaux ou hiérarchiques, de l'adoration du maître, et de l'amour aux prises avec une économie de la mort. Le rapport entre cette fiction et la rencontre de Cixous avec Antoinette Fouque, avec toutes les conséquences que cette rencontre a eues sur le travail de l'auteure sur la différence sexuelle, n'a pas non plus grand écho dans *Manhattan*. Le côté contestataire du premier texte, intimement relié à son époque, cède ici la place aux mystères de la littérature et à l'emprise des «puissances-autres», aux bannissements et aux fortuités qui ont contribué au chemin de l'écriture, au «Charme de la maladie» selon un titre de chapitre, et à celui des États-Unis, aux sinuosités du temps et de la mémoire, à l'explication approximative croissante de l'affaire Gregor, glosée dans la «Prière d'insérer», et à l'affirmation de la volonté de la narratrice de «sauver l'héritage d'un cataclysme spirituel». ⁶¹

«Chaque fois qu'il revient sur cette histoire de folie; chaque fois elle essaie de lui conter la meilleure version la plus juste. Mais le temps passe et l'histoire change naturellement avec le temps elle ne peut être la même... ». ⁶²

3. CONCLUSION: LES MYSTÈRES DE LA LITTÉRATURE, QUÊTE ILLIMITÉE

Si l'histoire change avec le temps, où, donc, sont les roses oubliées? Effectivement, si l'on remonte les chercher à *Angst*, on «les» ⁶³ trouve à peu près, grâce à la transposition ou à la métamorphose de texte en texte: il y a une seule rose dans la fiction, qui se trouve dans la chambre avec le lit, la chaise et le téléphone. ⁶⁴ Car l'histoire ne cesse de se transformer. Il n'importe pas de savoir combien de roses il y avait «vraiment». ⁶⁵ Chaque texte donne sa part (ou ses parts) de vérité, une autre feuille du «gâteau polysème». ⁶⁶ Par ailleurs, la narratrice de *Manhattan* qui se souvient très bien des roses «ne les [vit] pas comme elles *sont* mais comme elles *voulaient dire*». ⁶⁷ C'est de magie littéraire qu'il s'agit, et non d'illusion de la représentation. Qu'est-ce que les roses voulaient dire? Est-ce quelque chose à voir avec la floraison de la littérature, avec la multiplication gratuite, miraculeuse, passionnante et continue d'associations, avec la poursuite d'une quête textuelle sans fin, même si l'on veut fortement guérir le roi malade? C'est possible. Expliquons-nous. La scène qui a lieu dans la chambre 91 de l'hôtel King's Crown est décrite comme étant un équivalent

61. Ibid., p. 239.

62. Ibid., p. 55.

63. C'est nous qui soulignons.

64. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 250.

65. C'est nous qui soulignons.

66. CIXOUS, Hélène: *Neutre*, op. cit., p. 25.

67. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., p. 55, c'est nous qui soulignons. Dans «L'Approche de Clarice Lispector... », Cixous remarque: «Il y a une façon de prendre une rose qui rendrait toute rose impossible: une façon brusque aveugle de la regarder qui la rouille, la grille, la dérose», et qu'il faudrait plutôt «prendre le chemin de la rose, aller à elle selon sa voie». CIXOUS, Hélène: «L'Approche de Clarice Lispector... », op. cit, pp. 131 et 134.

possible de celle du cortège au château du Roi Pêcheur dans *Perceval, le Conte du Graal*, avec «Gregoros» dans le rôle du roi malade.⁶⁸ Singulier et plurielles, le «bouquet de roses rouges» dans la chambre est peut-être la lance dont dégouline la goutte de sang au bout (il y a un point d'interrogation dans le texte); la lance est aussi «la main mienne», qui touche à «la Cicatrice du Corps sacré».⁶⁹ Dans *Angst*, le fait d'effleurer la cicatrice pour apaiser la douleur (vouloir guérir le roi / poser la question qui guérirait) est pris comme acte de violence et déclenche des reproches furieux:

«Qu'est-ce qui y'a pris? Quelle haine? Porter la main contre celui qui est ta vie? Arracher à la chair vénérable le sang secret? Faire parler la plaie?»⁷⁰

Mais pourquoi pas? Est-ce la métaphysique textuelle de la mort et de la séparation, à laquelle le sujet de l'écriture cherche à échapper dans la recherche d'une écriture *autre*, qui tourne ce geste bénéfique en double blessure, en «insult to injury», en aller trop loin? La littérature, explique *Manhattan, est* cicatricielle: «Elle célèbre la plaie et redit la lésion».⁷¹ Ainsi, elle (se) guérit et (se) relance, comme les fleurs «d'une espèce inconnue» qui «poussent sur la poitrine» et dérobent la cicatrice dans *Angst*:

«Ce sont peut-être des gueules de loup, te disais-tu. Ou bien des cicatrices. Ou bien ce sont des pensées. Qui se ramifient en tous sens sous tes doigts».⁷²

La sémiose, l'association, la différence, l'effraction, tout ce qui ranime continûment le texte et la textualité, continuent et se perpétuent. Si les doigts qui témoignent de ce foisonnement peuvent se comparer à la main-roselance de *Manhattan*, on voit une transmission de fleurs en fleurs, une attention littéraire qui voit et fait jaillir, et qui jaillit. «La Cicatrice», par ailleurs, est une frontière indécidable «entre deux récits, deux mondes»⁷³, non seulement l'indécidable qui pousse toujours les choses en avant (ou dans toutes les directions), comme les questions que pose la narratrice sur la cicatrice de Gregor, qui pourraient continuer jusqu'à l'infini, mais qui offrent l'occasion de passer d'une «scène» à une autre. Par exemple, dans *Angst*, la séquence de la cicatrice, qui offre la dernière occasion d'aborder la problématique de la séparation, donne sur le dénouement où la narratrice se souvient vivante et retrouve l'amour au-delà de la mort. Ce mouvement est rapporté dans la post-face qui est à la recherche d'une nouvelle écriture favorisant la vie, le féminin, et l'expression d'une femme. Dans *Manhattan*, avec la cicatrice de Gregor, qui est factice et fait partie de son auto-crédation, lui et la jeune narratrice sont «au Sommet de la Simulation»—«[...] chaque masque est-il destiné à masquer les autres masques?»

68. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., pp. 234-235.

69. Ibid., pp. 234-235.

70. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 266.

71. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...* op. cit., p. 189.

72. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op.cit. p. 261.

73. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...* op. cit., p. 232.

–, d'où on ne peut aller plus loin; on voit la nécessité de trouver «la scène qui met terme au sans fin».⁷⁴

Notre analyse doit également s'achever, bien qu'on puisse inlassablement continuer le dialogue interstitiel entre ces deux fictions. Comme nous l'avons vu, figures, noms et problématiques se répercutent, s'entrelacent, s'échangent et se transforment dans l'œuvre de Cixous, à l'intérieur de chaque texte, et de texte en texte, dans toutes les directions, chaque fois unique, mais jamais sans ses *autres*. Revenir trouver *une rose* plutôt que *les roses* que la narratrice de *Manhattan* avait oubliées confirme le principe de la transformation de l'histoire avec le temps, et suggère un décentrement radical qui, comme la cicatrice, favorise la continuation de la quête littéraire et la réverbération de ses fruits et la traduit. La richesse même de l'histoire, sinon l'histoire-même, «... se trouve dans les interstices»⁷⁵, dans un texte, entre les textes. Lire *Manhattan* peut faire voir la jeune éprise de littérature, Gregor et les cinquante figures d'ombres dans *Angst*, une nouvelle couche de lecture, ni meilleure, ni ultime, ni plus claire ou vraie. *Angst* apporte à *Manhattan* une appréciation plus profonde de l'acuité de l'angoisse évoquée, et de l'impact de l'exil des Grands Discours et de leurs institutions sur la venue à l'écriture et sur son développement continu. *Manhattan*, comme l'«explosion» qu'il traduit et héberge, «n'est pas un objet mort mais une explosion souterraine dont les conséquences séismiques, personnelles et littéraires, continuent à se faire sentir de nos jours».⁷⁶

Ces conséquences dépassent le texte et se trouvent, comme «la femme» dans les essais (néo-)féministes de Cixous, déjà ailleurs, «en avant et dans le bond».⁷⁷ Si nous bondissons jusqu'à *Tours promises* de 2004, par exemple, nous trouvons des répliques:

«Le livre qui s'appelle *Manhattan* l'ai-je écrit?»⁷⁸

«Avais-je vraiment écrit: *don't drive today with yesterday's card?* [...] Seulement plus tard (après avoir été poussée [...] à vérifier la citation dans *Manhattan* page 25 [c'est plutôt à la page 35] je me rendrai compte que tu avais fait une fausse citation tu avais remplacé le mot *map* par le mot *card*. Cela change tout en anglais».⁷⁹

Entre *map*, *card* et *carte*, entre langues et textes, 25 et 35, une rose et plusieurs, hypertexte et hypotexte, «Le Verbe» et le «pouvoir du nom» l'emportent, au-delà de «l'ordre de l'histoire», et «fi pour la vraisemblance».⁸⁰ Ainsi, nous voyons que les «K» précis d'intertextualité et d'hypertextualité se compliquent et se complètent grâce à la transtextualité stroboscopique foncière de l'écriture de Cixous dans ses sens les plus larges, profonds, et peu pragmatiques. L'analyse plutôt formelle des rapports entre les textes doit donc céder la place

74. Ibid., p. 232.

75. CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: *Hélène Cixous, Photos de racines*, op. cit., p. 77.

76. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., «Prière d'insérer» sans pagination.

77. CIXOUS, Hélène: «Le Sexe ou la tête», op. cit., p. 89.

78. CIXOUS, Hélène: *Tours promises*, Paris, Galilée, 2004, p. 57.

79. Ibid., p. 231.

80. CIXOUS, Hélène: *Manhattan...*, op. cit., «Prière d'insérer» sans pagination, p. 226.

à l'appréciation de l'ébullition littéraire, comme celle qu'éprouve la narratrice quand elle s'approche de Grégor dans la foule pour lui dire, «c'était magnifique, Gregor!»⁸¹. Cette ébullition littéraire secoue de nouveau la kaléidoscope pour fournir les traces du passage... du K.

81. Ibid., p. 226.

SURVIVING¹

MAIRÉAD HANRAHAN
University College Dublin (Ireland)

In October 2004, or more precisely on the 11th October 2004, I was rereading *Jours de l'an*, the book by Hélène Cixous which was the subject of «Fourmis», the first text dealing with her work written by «celui que moi d'habitude j'appelle Derrida quand il n'est pas là».² These last words are a quotation from the paper Cixous gave at the same conference in October 1990 where Derrida read «Fourmis». Insofar as the quotation suggests that Cixous calls him something else when he is there, it obliquely restates a basic principle of Derrida's thought, namely that text and author are separate, that a text always survives its author. The separability of text and author is admittedly complicated later in Cixous's text when she adds: «quand je dis «lui», je m'aperçois que je ne sépare pas «l'homme», comme on dit, de son écrit. C'est qu'il est un homme-qui-écrit».³ It is because he is a rare phenomenon, an «homme-qui-écrit», a man who inscribes his body in what he writes,⁴ that the trace of his body survives in the text which survives him. But it is as trace that the body survives: this in no way alters the structure of the surviving. Nor does the fact that Derrida is not «there» because of death rather than absence alter anything; his texts already survived him in October 1990 in the same way that they do today. On the other hand, Derrida's missing today from this conference originally scheduled to take place in his presence makes it tragically evident that the person no

1. This is a translation of a paper first given at a conference entitled «L'Événement comme écriture: Lire Cixous et Derrida se lisant. En hommage à Jacques Derrida», organized by Marta Segarra, University of Barcelona, 19-22 June 2005.

2. CIXOUS, Hélène: «Contes de la différence sexuelle», in *Lectures de la Différence Sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara Negrón, Paris, Éditions des femmes, 1994, p. 38.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. A slightly different version in Cixous's notebooks, reproduced in *Photos de racines*, explicitly relates the non-separability of the man and his text to the inscription of the body: «je m'aperçois que je ne sépare pas, quand je dis «lui», l'homme de l'écrit. Pas plus que lui. Car il est l'homme-qui-écrit. Il trempe sa plume dans son propre sang» (CALLE-GRUBER, Mireille et CIXOUS, Hélène: «Entre tiens», in *Hélène Cixous, Photos de racines*, Paris, Éditions des femmes, 1994, p. 90).

longer survives his texts. However, not only was it Derrida who showed that what is evident or visible is not necessarily as evident as we may think; but he himself, in the texts collected in *Chaque fois unique, la fin du monde*, reflected in an unprecedented way on what remains of a writer after his or her death.⁵ I am thus following in his steps by recalling that in its attempt to honour his memory, to give homage to «l'homme-qui-écrit» rather than his work alone, this conference bears witness that the man has not yet disappeared behind the work, that in his loss he is still alive for us.

On the 11th October, then, I was rereading *Jours de l'an* when I learned that Jacques Derrida had died three days earlier. Or, still more precisely, I was rereading the chapter of *Jours de l'an* called «Abattre le mur, un travail d'ange». In this chapter, Cixous muses over a coincidence, the fact that some of her best-loved authors died just when she was beginning to read them:

«Des personnes que je n'aurais jamais songé à approcher de leur vivant entrent, parfois, au moment même où je me tourne vers elles comme vers des personnes essentielles à mon existence, indissociables à jamais de mon goût, dans mon autre pays. C'est ce qui s'est passé entre Clarice Lispector et moi: au moment où je me suis tournée dans sa direction, elle est passée de l'autre côté. Le dix décembre.»⁶

The coincidence is even more striking in the case of Thomas Bernhard: it is on «le douze février 1989» (p. 84) that the narrator's mother tells her of his death while she is reading his book *Un enfant*. As countless texts of Cixous remind us, the 12th February is a key date for her, being the anniversary of her father's death. Moreover, the beginning of the chapter in which we are told of this double coincidence declares it to be at the origin of *Jours de l'an*:

«Maintenant je vais vous raconter pourquoi l'histoire de ce livre avait commencé le lendemain du douze février.

J'ai des dates: le 9 décembre, le 1^{er} octobre, le 27 juillet, le 12 février. Le propre de nos dates, c'est qu'elles reviennent.» (p. 63)

Some of these dates can be read as death-anniversaries: Clarice Lispector died on the 9th December, Cixous's grandfather the 27th July,⁷ her father the 12th February. But the chapter beginning thus, «Mes Berceaux Tombeaux», explores how, by putting an end to the child the narrator was at the time, the father's apocalyptic death gave rise to someone else, someone who had «changé d'espèce, de parenté», and belonged henceforward to the «famille des orphelins et des prophètes» (p. 70). In other words, ever since the father's death that killed

5. DERRIDA, Jacques: *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.

6. CIXOUS, Hélène: *Jours de l'an*, Paris, Editions des femmes, 1990, p. 91. Unless otherwise indicated, page references are to this text.

7. See «Albums et Légendes», in *Hélène Cixous, Photos de racines*, op.cit., p. 188. After I presented this paper at the conference, Hélène Cixous suggested that this date was a «clin d'œil», a wink, carrying a wholly different private meaning, while recognizing at the same time that nobody, including the author, can guarantee the «real» reference of a textual mark. The coincidence of the dates thus provides yet another proof of the «destinérance» to which any attempt to inscribe an extratextual element is subject as soon as it becomes a written trace.

her without killing her, she is a survivor, she survives *herself*. The anniversary of his death is thus equivalent to a birthday for her: «Le cinq juin fut mon premier douze février, je l'ai su plus tard» (p. 65).⁸ Furthermore, it is interesting that the 9th December is the «real» anniversary of Clarice Lispector's death; the 10th – the date Cixous situates her passing «de l'autre côté» and presumably the date when the news reached her – is in fact her birthday.

As is further reflected in the unusual plural of the title, *Jours de l'an* thus explores the ring of alliance, to borrow a Derridean expression, which makes a date the anniversary of a different date, a different day of the year. You can therefore imagine how astonished I was when, having spent some time reading the announcements of Derrida's death available on the internet, I came back to *Jours de l'an* and found this:

«Mais qu'ont-ils donc en commun cet homme né le quinze juillet 1606 à Leyde dans une famille de neuf enfants, catholique puis protestante, dans une famille à patrie léguée de génération en génération, et qui ne connaît pas le déracinement, son grand-père a semé le blé, son père est boulanger, et cette femme née le 5 juin 1937 à Oran dans une famille juive par le Sud juive par le Nord, dans une famille à sept patries perdues pour berceau, avec pour héritage le déshéritage, et pour paysage le dépaysement.» (p. 96)

This quotation contains the text's second mention of the 15th July; the first related not to Rembrandt's birth but to the present of writing: «Quand j'entre à nouveau comme je le fais aujourd'hui quinze juillet, comme l'auteur entre dans l'écriture par la porte peinte au lait, j'entre appelée par l'appel ancestral, celui auquel j'ai toujours répondu» (p. 64). The 15th July is therefore another anniversary, the day the narrator is reborn to writing. But, in a coincidence I would never have noticed had I not just been reading his death notices, Rembrandt's birthday is also Derrida's. Without his death, his birthday would never have reached me.

The only philosopher directly evoked in *Jours de l'an* is Heidegger, when the narrator's father asks her if she has read *Das Ding*.⁹ There is no mention either of the name «Derrida» or of his texts. But in «Survivre», one of the texts on Blanchot collected in *Parages*, Derrida showed how a text can «en donner à lire un autre sans y toucher, sans rien en dire, pratiquement sans même s'y référer».¹⁰ In «Survivre», Derrida in fact says many things which are relevant

8. The 5th June is Cixous's «real» birthday. The narrator of *Jours de l'an* tells about an encounter she had in India with a total stranger: «Inconnue l'auteur inconnue la femme. L'Indienne lui a dit soudain dans un éclair d'affection: Vous, vous êtes née un douze février. Frôlée elle a dit: non – non. Frappée. Pas du tout, a-t-elle dit. La flèche s'est effacée. «Alors, a frappé l'inconnue, vous êtes née le cinq juin». A-t-elle lancé dans l'éclair suivant. Oui; a dit l'auteur, debout, atteinte par le trait au-delà de toute compréhension» (p. 64).

9. I have studied Heidegger's presence in *Jours de l'an* in «Where Thinking Is Not What We Think», forthcoming in *New Literary History*, 36 (2005).

10. DERRIDA, Jacques: «Survivre», in *Parages*, Paris, Editions Galilée, 1986, p. 124; translated in English by James Hulbert as «Living On: Borderlines» in *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979.

for *Jours de l'an* in connection with the narrator's time as the time of a survivor; or the question of a «sur-vérité» or supertruth, a truth in the very act of speaking which however, unlike a performative, that act can never render present; or the question of the other's language. But I shall limit myself to quoting the passage where Derrida analyses the relation between the two women who die at the end of the two parts of *L'Arrêt de mort*. He proposes that it is precisely their lack of relation that relates them:

«Or il les aime. Il les aime mortes. Il aime les voir. Il aime à les voir. Il aime les voir mortes. Il aime à les voir mortes. Mais elles sont mortes dès qu'il les voit. Dès que de ce regard terrible elles le voient, comme leur mort. Elles sont mortes dès lors qu'il les aime. Il ne peut d'ailleurs aimer ou désirer que sous vitre, dit-il ailleurs. [...] Mais chacune figure aussi le double, masque mortuaire, moulage, fantôme, corps à la fois vivant et mort de l'autre. Séparées par une vitre infranchissable d'une histoire à l'autre. Séparées: réunies. Elles restent deux, absolument autres, infiniment séparées par l'arrêt de mort entre deux récits hétérogènes.»¹¹

According to Derrida, the very separation between the two women translates the narrator's desire for – and terror at – «l'hymen entre les deux femmes» (p. 212). Bearing this in mind, let us return to «Fourmis», where Derrida focusses on «l'Histoire de Contretemps», Cixous's reading of Tsvetaeva's version of the meeting, or rather the non-meeting, of Onegin and Tatiana. In particular, he discusses the following passage:

«Parce que cette *Histoire de contretemps* commence par un banc. [...]

Ce que j'aime: la course, ce que Marina aime: le banc. Chacune lit dans son propre livre. L'auteur: hésite. Dans celui de Marina: un banc.

Un banc. Sur le banc Tatiana. Entre Onéguine. Il ne s'assied pas. Tout est déjà rompu. C'est elle qui se lève. Réparation? Ils restent debout tous les deux. Séparation? Tous les deux. Mais il n'y a que lui qui parle. Il parle longtemps. Tout le temps. Elle, elle ne dit pas un mot. Entre eux, les paroles ne donnent pas le mot.

Est entré le temps, le longtemps, l'éloignement: à grands coups entre eux deux il creuse et creuse: « Je ne suis pas né pour le bonhuer, mon âme lui est étrangère. Le mariage nous tuerait. Vous aimant de trop près très vite je m'habituerai, et l'amour cesserait. Si j'aimais, ce serait de loin, de temps en temps, séparément. »

Marina lit. L'amour c'est ça, lui dit l'histoire, un banc, et entre elle sur le banc, et lui qui entre, lui et elle dans le halo de l'italique qui isole.

... Mais avant le banc, la course, Et avant la course: la lettre. La lettre de Tatiana. Elle écrit « Ceci a été décrété d'en haut: c'est la volonté du ciel. Je suis à toi... ». Elle dit tu à lui, elle dit tu à celui qui viendra, qui va venir, qui vient, à l'étranger qui est lui, c'est bien lui, et la voilà qui l'entendant venir depuis le fond du temps, bande son arc, et dit: Tu. Tu, le Tu violent, avec lequel je tutoie Dieu, parce que je ne le connais pas, avec lequel je lui ordonne d'exister, et Il est lui. » (pp. 190-191)

There are a number of resemblances between Derrida's analysis of this scene in «Fourmis» and the previous quotation from «Survivre». Firstly, just as the two women in *L'Arrêt de mort* are «séparées: réunies», both separated and

11. Ibid., pp. 205-206.

reunited by the glass separating them, so Derrida points out that in Cixous's text the words «tous les deux» after «separation» can both mean «both Onegin and Tatiana», and «both separation et la réparation», so that «ce qui rend inséparable tous les deux comprend aussi la séparation qui les unit, l'expérience de l'éloignement ou de l'inaccessibilité qui les conjoint encore» («Fourmis», 79). Secondly, in the same way that Blanchot's narrator «ne peut aimer ou désirer que sous vitre», so Derrida highlights that Onegin can only love «séparément»:

«Comment peut-on aimer «séparément»? Mais comment peut-on aimer autrement que «séparément»? [...] On ne peut aimer séparément et on ne peut aimer que séparément, dans la séparation ou le dépareillement de la paire. À une distance infinie, parce que *incommensurable*: je ne serai jamais à la même distance – de toi, que toi, que toi de moi.» («Fourmis», p. 83)

In other words, in Derrida's reading there is no love that does not involve a «contretemps», a (specifically temporal) misunderstanding. The emphasis Cixous places on this «aimer séparément» has the effect, he continues, that the scene can be read «comme un paradigme de la différence sexuelle telle qu'elle est en général racontée, narrée, ordonnée [...] à savoir que *lui*, à la différence de *elle*, lui le séparé, il aime dans la fiction et la discontinuité, l'éloignement et la transcendance» («Fourmis», p. 84). The italicized pronouns of this quotation inscribe another link between Derrida's two texts. Having himself italicized the pronoun «il» in «Survivre» – «Or *il* les aime» – in order to highlight its undecidable referent,¹² Derrida comments on Cixous's italicization of pronouns as follows:

«des italiques font du «il» et du «elle» des citations, des références indirectes, à travers le récit, la fable ou la parole, la lecture ou l'interprétation, d'un autre ou d'une autre. Ces citations, ces «il», «lui» ou «elle» en italique restent des effets de lecture, ils émergent comme des isolats, des insularités, des îles ou des archipels.» («Fourmis», p. 88)

By making the pronouns so visible as to appear as effects of reading, the italics are specifically for Derrida what complicate the reading of the scene as a classical paradigm of sexual difference. For the italics make it impossible to believe that the performative by which «*il*» becomes «*lui*» – «*Tu*, le Tu violent, [...] avec lequel je lui ordonne d'exister, et *Il* est *lui*» – can in fact produce its referent, call it presently into being. On the contrary, the apostrophe

«appelle mais en vérité *rappelle* le «il» à l'être. Car cet acte n'est pas seulement une apparence qui *semble se donner* la différence sexuelle, il n'est pas simplement actif ou décisoire, créateur ou productif. Lisant autant qu'il écrit, déchiffrant ou citant autant qu'il inscrit, cet acte est aussi un acte de mémoire (l'autre est déjà là, irréductiblement), cet acte prend acte.» («Fourmis», p. 89)

12. In «Survivre», the uncertainty initially concerns number rather than gender: «Il, c'est le narrateur dont l'identité est doublement problématique: parce qu'il n'a pas de nom et parce que rien ne garantit qu'il n'y en ait pas deux, d'un demi-récit – ou d'un demi-deuil – à l'autre. Or *il* les aime...» (p. 206).

Briefly, then: in both Cixous and Blanchot, Derrida reads love as a scene of separation, of «contretemps», governed by the impossibility of temporal coincidence. In relation to Blanchot, he stresses the desire to efface sexual difference: the separation which both separates the narrator from the two women and links him to them translates the desire for an impossible coincidence between the two women, the desire that the two should be *the same*,¹³ the desire or dream that the *elle* eventually be separate from the *il*. In relation to Cixous he shifts from the singular (her desire) to the universal, emphasizing the irreducibility of the difference, of the other's presence, whenever a separation is effected.

But, as Derrida himself points out, this *Histoire de Contretemps* involves a scene of *reading* sexual difference. This is the case both in that, as he says, sexual difference always «lit [...] autant qu'elle est lue» («Fourmis», p. 87), and in that Cixous is reading Tsvetaeva reading: «Marina lit. L'amour c'est ça, lui dit l'histoire, un banc, et entre *elle* sur le banc, et *lui* qui entre, *lui* et *elle* dans le halo de l'italique qui isole.» In «Fourmis», Derrida does not further pursue the difference Cixous's text inscribes between Tsvetaeva and the narrator *as readers*, that is, the difference of their desire or of their dreams, notwithstanding the importance he attributes to the dream in Cixous's writing:

«elle écrit *au rêve*, si je puis dire, elle marche au rêve quand elle écrit, c'est-à-dire, si vous suivez les prémisses de mon raisonnement, elle donne en écrivant, elle donne à écrire, elle avance au rêve, elle s'avance sur le rêve, elle s'alimente au rêve mais aussi elle marche *sur lui, vers lui*, elle *se rend* à lui, d'avance, alors que moi, je marche à l'interruption du rêve ou plutôt à une certaine séparation/réparation du rêve» (p. 81)

We may note that the conjunction «separation/reparation» here characterizes his own writing *unlike* Cixous's.¹⁴ But what does *Jours de l'an* say about Cixous's dream? Can we specify anything further specific to the way *she* dreams? «Elle marche *sur lui, vers lui*»: does the direction of the movement matter? Might there be a difference between a «separation/reparation» which separates and one which repairs?

This *Histoire de Contretemps* in effect represents a stage in the journey of *Jours de l'an*, an episode leading, albeit indirectly, to the last chapter entitled «Une Histoire Idéale». It has been suggested elsewhere that Cixous endeavours to imagine the impossible in this last chapter, to imagine a love-story *without* a contretemps, a paradise possible only «si nous pouvions nous conduire entre

13. «Qu'elles, ces deux autres femmes, autres de l'autre, ne se ressemblent pas seulement, soient la même dans l'impossible *partage*, voilà ce qu'il désire et ce dont il mourrait» («Survivre», p. 214).

14. We may also note here that «elle» is associated with the masculine «rêve» (whose masculinity is both highlighted and problematized by the italicized pronoun *lui* in the same way he points out in her writing), whereas «il» is associated with the feminine «interruption» and «certaine séparation/reparation». This can be read in connection with his concern towards the end of the text to recall that the difference between Cixous and himself should not be considered as a «figure accouplée de la différence sexuelle *elle-même*» («Fourmis», p. 96).

nous comme des morts [...]. C'est ce que les personnages de *l'Histoire Idéale* essaient de faire [...] les personnages vivent comme depuis leur mort» (p. 160).¹⁵ Living with the «liberté absolue des morts encore vivants» (p. 111) – that is, «surviving», in the meaning of the term elaborated by Derrida: living excessively, living an «excès qui dans la vie triomphe de la vie et dans le temps vaut plus que l'éternité de vie» («Survivre», p. 168) – was precisely what the narrator could not allow herself as a «femme qui a des enfants» (p. 100), a woman whose death would hurt those close to her. It was thus what she – as someone who survived her own death, someone for whom death is in the past rather than the future¹⁶ – above all envied those whose death is imminent, those who know without knowing «la date de leur propre mort» (p. 92), those such as Bernhard, whom she admires for having «prophétis[é] sa fin» (p. 110). In «Une Histoire Idéale», she attempts to invent a love story where the characters would grant each other «l'extraordinaire liberté que nous donnent les morts» (p. 211), but without this liberty proving mortal. Such a story is possible only outside time; it is «ideal» because it is a story with no history, involving thirty years of separate moments experienced one by one without respect to the whole of which they are part:

«L'instant est un miracle de simplicité. Sa perfection: se trouver. Nous courons du fond du jardin de la vie à toutes jambes vers *elle*, vers *lui* et, à la fin, au lieu de n'être pas là, de ne pas recevoir la lettre, de faire voler la hache, au lieu d'un non-elle, non-lui – Elle-il sont là, ensemble. Le banc ne les désunit pas.» (p. 220)

Whereas Blanchot's impossible dream was the coincidence of an identity with itself, Cixous's dream is the coincidence of differences: that «elle-il» be there, «together». Unlike *l'Histoire de Contretemps*, where the encounter proved a non-encounter, where meeting disunited the lovers, in «Une Histoire Idéale», separation gives rise to an encounter. Like Onegin, the characters love «séparément», separately. But whereas it was «de loin, de temps en temps», introducing separation *into time*, that Onegin loved, if he loved,¹⁷ Cixous suggests that her characters' way of loving separately «comme depuis leur mort» enables them to enjoy instants of temporal coincidence.

It is perhaps not coincidental that this momentary coincidence occurs in a scene of running. This recalls the difference between the narrator and Tsvet-

15. See «Where Thinking Is Not What We Think», op.cit.

16. This is for Cixous a site of the difference between herself and Derrida: «Le rapport à la mort est fondateur. Cause. Nous vivons, écrivons à partir de la mort. Tous les deux. / Mais: pour moi, la mort est passée. Elle a eu lieu. La mienne. Elle était au commencement. / Lui: la mort l'attend, ou il s'attend à la mort au future» («Entre tiens», p. 91).

17. I am here following Derrida's analysis: «Et le «séparément», le quelqu'un qui-séparé-ment-aimerait à se séparer, ou se laisserait aimer, adieu, comme un Dieu jaloux qui se sépare, et qui sépare même le temps, le «tout le temps» de lui-même, puisque celui qui parle longtemps, ici, tout le temps, c'est celui qui est entré comme le temps [...], le longtemps, l'éloignement et l'espacement du longtemps qui introduit le temps, le temps en temps, le «de temps en temps» du temps, le temps dans le temps, le «de temps en temps» comme l'espacement, l'éloignement de la séparation dans le temps» («Fourmis», p. 83).

taeva: «Ce que j'aime: la course, ce que Marina aime: le banc».¹⁸ Coincidence is a matter of spatial movement rather than immobility, fluidity rather than solidity. «La course», «je cours», «le cours»: signifiers of running run right through *Jours de l'an*, beginning with the first sentence:

«L'écriture était revenue, le fleuve, le mince fleuve muet aux bras chantants, le cours du sang dans les veines entre les corps, le dialogue sans mots de sang à sang, sans aucun sens des distances, le cours magique plein de mots muets qui coule d'une commune à l'autre, d'une vie à l'autre, l'étrange légende inaudible sinon par le cœur de l'un ou de l'autre, le récit se tissant là-haut, qui le déchiffrera, le tissu palpitant de la clandestinité» (p. 5)

The book begins when words start to move again, like a flow of water. A rough synonym of «course/courir» which also runs through the text is «se précipiter/la précipitation», another rapid displacement that can also mean a movement of water in the form of rainfall. The characters of «l'Histoire Idéale» are «précipités loin en avant de chaque pensée» (p. 210), «précipités: dans une histoire» (p. 212). But the earlier chapter «La nuit ma vie étrangère» already plunged us into precipitation: «C'est Elle qui mûrit la joie à peine née d'une étreinte en un incendie de douceur. Nous qui écrasons la douceur dans notre précipitation, nous qui nous jetons sur l'amour dans la brutalité de la faim» (p. 140). In this chapter the narrator unreservedly abandons herself to an overwhelming force in the night: ««Viens!» C'est un ordre. Venant de ma vie la plus impérieuse, ma Reine si autoritaire, si honteusement adorée que parfois je me demande si ce n'est pas Elle qui me serait Dieu» (p. 126).¹⁹ At night, then, she allows herself what during the day she forbids herself as a «femme qui a des enfants». This abandon or surrender is metaphorized as a violent storm of explicitly Biblical proportions:

«Ici commence la Bible. Tu reconnais son paysage. [...] Il nous promet la soif, la solitude, l'enragement d'espoir. Il nous livre tout nus à l'existence de Dieu. [...] Je viens de te décrire le pays où je vais, une sécheresse sans bornes, dont je veux m'abreuver, est le décor du rendez-vous. Mes faims, mes soifs, je suis démenée, enlevée, je ne peux pas leur résister, elles me tueront, je ne peux pas les priver d'Elle.» (p. 129)

18. The insistence on the «*banc*» – a signifier whose difference from «*banquette*» and from «*barque*» is unmistakable in the text; in «Une Histoire Idéale», the story «commence par une banquette» (p. 209), while in the book's opening paragraphs we read: «Je vais écrire, avait-elle pensé d'abord, dans le confortable triomphe d'une barque soulevée à nouveau par les bras de la mare» (p. 6) – as different from running can also be read as a trace of *B-I-anc-hot's* impossible desire to stop difference, separate the sexes definitively.

19. The order «viens!», which plays such a significant role in Derrida's reading of *L'Arrêt de mort*, is one of the traces inviting us to see *Jours de l'an* as among other things a reading of «Survivre».

This Biblical landscape evokes that of the prophets,²⁰ in particular Elias (or Elijah), the prophet who first foresees a drought and then, three years later, makes the rain return. In her writings dealing explicitly with Derrida, Cixous elaborates at length on the fact that his other name was «Elie», Elias.²¹ Now, while the name Derrida never appears in *Jours de l'an*, there are two explicit references to the times when Elias ascends to heaven in his chariot of fire (2 Kings 2:11-12) and brings about the rain's return (1 Kings 18:44-45); words are claimed to allow the crossing of all limits «comme celui qui voyant s'éloigner le char d'Elie, lorsque l'attelage se fut rué dans le ciel, regardait de tous ses yeux sans rien distinguer qu'une flamme unique» (p. 120); and in «Une Histoire Idéale», a woman who «lit son avenir dans les flames» anticipates that there will be rain on a «samedi douze»: «le huit j'étais le onze, [...] le dix c'était déjà presque le douze, le petit nuage blanc d'Elie était devenu un gros nuage gris et le onze c'était un orage, c'était déjà le douze» (pp. 230-231).

The name Elias thus inscribes a link between fire and water, one of the other «tous les deux» or couples whose «séparéunion» punctuates *Jours de l'an*. For example, when the earth is threatened with fire at the end of the book, the narrator's running calls up a «grande eau étrangère» which succeeds in extinguishing the fire but in the process itself becomes fire: «C'est l'eau maintenant qui dévore la scène [...] Je vois une eau s'avancer comme un feu que personne ne peut éteindre» (p. 275). The difference between fire and water echoes that between running and the bench, in that Tsvetaeva is associated with fire: «D'abord elle prophétise. Ensuite elle exécute. Le feu l'attend, attend les livres qu'elle aime. Ce qu'elle aime: voué au feu. Elle aime ce qui est voué au feu» (p. 180). However, the «cendre» audible in «Alexandre» – the name of the boy Tsvetaeva's mother was expecting instead of a daughter: «On attend Alexander. Et elle est: l'autre. Ce sera donc: elle: lui: *ander*: lui de l'autre côté. L'autre côté d'elle» (p. 174) – can also be heard in the «H», in French a homophone of *ash*, of the narrator's own name. The difference between herself and Tsvetaeva – as between herself and Derrida – is that for her the ashes are at the beginning whereas for Tsvetaeva they come at the end.

But Elias's name also raises the question of the relationship between God and prophet. As we saw, when wondering if the imperious force governing her inner life – feminine in French whether named Night, Queen or Death – might not be God for her, the narrator capitalizes the feminine pronoun. The differ-

20. As a figure who reveals hidden truths by foretelling the future, the prophet is the one who sees without seeing, thus also the one who does not see what he sees. The narrator's project is explicitly prophetic in both these respects. On the one hand, writing is presented as an exercise in revelation: «je vais vous raconter enfin, et pour la première fois tout ce que je sais maintenant de la vérité la plus cache» (p. 16). On the other hand, Cixous insists that the truth necessarily evades any attempt to grasp it, since we are part of the story we are attempting to tell, that is, its characters rather than its author, and therefore blind: «Nous sommes vraiment des person-nages: des aveugles réunis par un Désir qui les dépasse» (p. 268).

21. See for example «Contes de la différence sexuelle», p. 43, or *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, 1991, p. 24.

ence between God and prophet may thus be the difference between «Elle» and «Elie», the difference between *l* and *i*. But God was masculine in *l'Histoire de Contretemps*: «*Tu*, le *Tu* violent, avec lequel je tutoie Dieu, parce que je ne le connais pas, avec lequel je lui ordonne d'exister, et *Il* est *lui*.» This tautology can furthermore be linked to the name Elias itself, which means «my God is my God». Whereas tautology is normally considered the very basis of logic, Cixous's use of tautology tends rather to subvert the principle that an identity can be identical to itself, suggesting here that God is only God insofar as he coincides with – that is, is produced at the same time as – his other side, his feminine side, his prophetic side.

But let us leave aside the question of God's femininity²² in order to think about a prophet in the feminine, a prophet translated into another sex. Translation is precisely at issue: in the archival documents relating to *Jours de l'an* preserved in the Bibliothèque Nationale, Elias features in two different places, but this time under his English name:

«Elias... Elie dit à Achab monte.
Elias qui fait revenir la pluie

And, further on:

Helia	Elia	
le H féminin –		H / muet
		seule vraiment muette
Hellia		
		Hell + hell»

When read in a French accent (without pronouncing the *s*), the English name Elias sounds like (H)Elia. Thus the narrator who experiences the mysterious

22. In the parenthesis in which Derrida considers God's femininity in «Fourmis», he relates it specifically to the use of the second-person pronoun «*tu*»: «La lecture de la différence sexuelle, cela commence avec Dieu. Par le mot Dieu commence donc cette fable. C'est une histoire théologique de part en part. [...] Eh bien, la figure d'un Dieu juif et vaguement christianisé qui ne pourra jamais céder dans mon imagination aux critiques, aux sécularisations ou aux déconstructions les plus radicales, c'est évidemment la figure d'un homme [...] et je suis toujours à nouveau surpris quand, au cours de lectures un peu moins naïves et de mouvement moins puérils, j'apprends ou je me vois rappeler que, dans la tradition juive, la *shekhina*, à savoir la manifestation de la présence divine, garde les traits d'un visage féminin, et qu'il faut penser une certaine féminité du Dieu juif – d'autre part transcendant, séparé, jaloux. [...] [D]ans ce qui reste d'enfance primitive en mon rapport à ce Dieu plutôt juif, à ce vieil homme sévère et juste, un tutoiement s'adresse à lui qui joue en moi de la différence sexuelle; et ce jeu est une lecture, une critique, une discrimination qui choisit. Elle élit: c'est une élection et une sélection; le tutoiement qui s'adresse à lui en moi s'adresse alors aussi à *elle* en moi» («Fourmis», pp. 85-6). The use of *tu* to address a God who is as much feminine as masculine is itself described in the feminine as «une lecture, une critique, une discrimination», suggesting that whatever «élit» (elects) the feminine is itself feminine. The «*Tu* violent» which determines that «*Il* est *lui*» can thus also ensure that «*Elle*» be «*elle*».

coincidences herself figures as a feminine, *foreign*, version of Elias, for her own name is, not «Hélène», but *Hellia*:²³

«Pourquoi, je le demande, Thomas B. est-il mort le jour de mon anniversaire? [...] Les coïncidences nous atteignent, comme certains prénoms propres qui nous ont poursuivies depuis des décennies [...] Et comment mesurer le mystère d'avoir un nom aussi étrange que celui de l'auteur qui s'appelle Hellia. Hellia avec un h. Un nom avec l'unique lettre muette dans notre langue. Mais dans la langue de sa mère elle est tout le contraire: lettre de l'aspiration.» (p. 92)²⁴

The similarity between the coincidence at the origin of *Jours de l'an* and the love-encounter of «Une Histoire Idéale» is unmistakable. Just the latter becomes possible thanks to a spatial separation (when «geography» rather than «history» makes the difference), so the narrator's love for certain writers depends on the fact that they did not coincide in reality:

«J'ai besoin de parler de ces femmes qui en moi sont entrées [...] A l'air libre je ne les ai pas rencontrées. [...] Et si je les avais rencontrées? Cela ne m'aurait pas empêchée de les lire loin d'elles.» (p. 162)

Distance is necessary, then, not only for love but for *reading*. In other words, in order to read as much as to write one has to travel. Only by venturing away from home can one discover the closeness of the foreign or faraway.

Such a venture is clearly Cixous's in *Jours de l'an*, which can also be considered as a long reflection on the relationship with a foreign author, and especially with the other's foreign language. Mostly, the narrator explores her closeness to the work of authors whom she specifies several times over would not have been close to her:

«En moi rayonnent des femmes que je n'aimerais même pas à l'air libre, mais dans le mystère, je les aime au-delà de l'amour. J'aime quoi...?»

«Quel rapport entre une Clarice, une Marina, un Rembrandt, une..., un..., un Thomas, une...?» (p. 166)

«Women» thus include men, male artists, a paradox which other notes in the archives help to illuminate:

«Rien ne me paraît aussi étranger qu'un homme.

Mais par contre rien ne m'est aussi proche qu'un être qui écrit, homme ou femme. (A cause de l'intérieur [...])»

Or elsewhere: «Vient la question du *sexe des langues*: à l'intérieur, dedans, c'est toujours femme». The «homme-qui-écrit», «man-who-writes», thus repre-

23. The only other reference to Elias in *Jours de l'an*, as far as I recall, directly compares the narrator's absorption in writing and the «révélation magnifique» (p. 144) it promises to the withdrawal from the world that was the occasion for the prophet's encounter with God: «je pourrais dire que je suis morte, que je suis absente, que je suis en ce moment même assise auprès d'un rocher grillé sur l'Horeb, on ne m'écouterait pas» (p. 145).

24. For a first discussion of this name, see my «Hélène Cixous's Improper Name», *The Romanic Review*, 90:4 (1999), pp. 481-97.

sents both what is most foreign and what is most close to her. Unfortunately I do not have time here to examine in detail the discourse on sexual difference that can be read in *Jours de l'an*; let me merely recall that the non-exchangeability of man and woman is often at issue there. For example, the narrator specifies that it is «une femme qui désire écrire ce livre. Non sans hommes. Mais une femme» (p. 30), and she situates the difference between herself and the author of *L'Heure de l'Étoile* in the fact that none of her own «moi imaginables» would have been able to «passer de bonne foi au sec... au masculin, jusqu'à y rester» (p. 29).

On the whole, then, *Jours de l'an* concentrates on the unsuspected closeness the narrator discovers on reading these «femmes», these foreign authors whom she never met personally. But the continuation of an earlier quotation evokes the reverse possibility that an initial closeness «tourne en separation»:

«J'ai besoin de parler de ces femmes qui en moi sont entrées [...] A l'air libre je ne les ai pas rencontrées. [...] Et si je les avais rencontrées? Cela ne m'aurait pas empêchée de les lire loin d'elles.

Et pourquoi Clarice, pourquoi Marina? Pourquoi pas mes proches, pourquoi pas vous, pourquoi pas toi? C'est interdit. Je ne peux pas dire de quoi est tressée la cage imperceptible dans laquelle nous vivons, et qui est nous.

Je ne peux pas dire que nous vivons là où la proximité tourne en séparation. Parce que je ne le sais même pas.

Entre nous, où est la vérité? Elle est entre nous.» (pp. 162-163).

Clearly I am in no way suggesting that this «vous» or «toi» has a particular extratextual referent, Derrida or anyone else. But it is perhaps significant that in her paper to the October 1990 conference, Cixous used exactly the same words in relation to her friend:

«Il y a de l'interdit entre nous.

Ne me tue pas. Ne tue pas.

L'interdit est muet (donc encore plus l'interdit).

Entre nous où est la vérité? Elle est entre nous.» («Contes de la différence sexuelle», p. 54)

Derrida is thus signalled within Cixous's textual universe as one of her «proches» whose very proximity forbids her to speak of them; someone so close that speaking of him runs the risk that their closeness may not survive.

Fortunately, this risk or prohibition did not prevent her from speaking about him, hence the very possibility of this conference where their closeness is the focus of attention; as we know, «Contes de la différence sexuelle» and «Fourmis» inaugurated the extraordinary series of reciprocal readings which we are celebrating here. But, to return to *Jours de l'an*, «Une Histoire Idéale» interestingly reaches its climax specifically when the woman character «dépens[e] d'un seul coup trente années de perles et de prophéties» (p. 262), that is, when she attempts to break the prohibition, to reveal the truth in which she believed:

«Elle a eu envie de dire ce qui n'avait jamais été dit; parce que la phrase était si simple, si ordinaire. [...] Et elle a eu envie de quelque chose dont elle n'avait pas

vraiment envie: de sacrifier le sacrifice parce qu'il était derrière ce long silence. Elle avait envie de l'envers de ce silence.» (pp. 260-261)

In «Une Histoire Idéale», the truth the character wanted to tell is a truth in which she believed *unlike him*, her truth as different from his. By way of a conclusion I would like to suggest that similarly the choice of the name «Hellia», Elias in the feminine, this strange name whose «H feminine», the feminine, silent, unsaid, forbidden letter nevertheless manages to make itself heard in another language, invites us to read in *Jours de l'an* a gentle affirmation of the difference that both separates and unites Cixous and Derrida. For the question of the non-exchangeable that extends throughout the book is at the heart of the difference in thought between herself and Derrida which Cixous discusses in «Contes de la différence sexuelle»: «quand parfois je parle avec Jacques, ou quand je l'écoute, je me dis des choses très simples [...]: c'est vraiment un homme, et moi je suis vraiment une femme» (pp. 57-58); «Qu'il y ait de l'échange, évidemment, sinon il n'y aurait rien au monde et nous ne les lirions pas [...]. Mais il y a aussi une part qui est inéchangeable» (p. 69). Although Derrida is so close to her as an «homme-qui-écrit», a man whose writing inscribes an irreducible singularity, as a man he remains profoundly foreign to her. In other words, a coincidence between Hellia et Elie is impossible. But this very impossibility perhaps links them in the same way that the impossibility of going to Jerusalem links the author of *Jours de l'an* to that city: «L'impossibilité les lie. [...] J. est son thème, c'est ce que je pense: l'impossibilité de J.» (pp. 199-200). In the impossibility (of J.) which «les lie» echoes the impossibility of *Elie*. Now if, as a woman, H(élène) is different from J(acques), different from Jacques *as a man*, it seems that as a woman she continues him *as a Jew*. The ability to sojourn abroad, that is, *to come back* from an irremediable otherness, to explore foreign territory without its proving fatal, is attributed to the Jews as much as to women:

«chez les juifs, on a le droit de pécher pour sauver sa vie, de passer hors la loi, de faire ce qu'un juif ne fait pas. La destruction gronde: on pêche, on semble n'être pas juif, on n'est pas juif, la destruction passe, on naît juif une deuxième fois. [...] Etre juif, c'est cela. Et chez les femmes aussi. Survivre est notre vocation.» (p. 119)

«Survivre est notre vocation»: Jews have something that cannot be exchanged, just as women do, but in this case Jew and woman find themselves on the same side. «Survivre est *notre* vocation»: Hellia and Elie have an experience of the non-exchangeable in common after all. Moreover, as suggested by the first quotation featuring his name, the Jewish survivor *par excellence* is Elias who, having ascended directly to heaven, never died. It provides sufficient evidence, I think, to consider that *Jours de l'an* contains not only a reading of the foreigners that Lispector, Tsvetaeva, Celan, Bernhard represent for the narrator, but also a meditation on the 'nous' that simultaneously unites and separates Cixous and Derrida, «tous les deux».

THE JOUISSANCE OF DISGORGEMENT: ISABELLA WHITNEY'S «WILL» SPEAKS TO HÉLÈNE CIXOUS

MELANIE ANN HANSON

Sam Houston State University, Huntsville, Texas (USA)

The observations of French feminist Hélène Cixous,¹ especially her work from the twentieth century, are instructive when interrogating early modern English texts. The idea of the female body, truncated by the oppressive elements in society but continuing to outpour text, is what led me to the writing of Cixous. In an odd way, wanting to understand early modern English drama and poetry authored by women lead me to Cixous and then reading Cixous lead me back to the great richness of female expression in Renaissance England. Isabella Whitney, a woman of the gentry who wrote and published poetry in England between 1560 and 1580, was, like Cixous, interested in how to express a female text regardless of the restrictions put on women's speech and writing. My essay will show how using Cixous's psychoanalytic theories, the application of terms like «decapitation,» «disgorgement,» «jouissance,» and «entredeux,» can assist scholars in bringing early modern English literature into focus for a contemporary audience. Likewise, my project will reveal how Whitney's poetry anticipates French feminist philosophy.

1. THEORETICAL FRAMEWORK

It would be difficult, if not impossible, to read this essay without an orientation to the theoretical framework and terminology that inspired it. The nature of Cixous's ideas causes them to always teeter on the brink, for example between repression and expression, always *entredeux*. Teetering on the edge breaks down the binary system of language fostered by patriarchy. The thesis of this essay skirts the edge between figurative «decapitation» and «disgorgement.» Cixous defines «decapitation» as a figurative beheading by which

1. CIXOUS, Hélène: «Castration or Decapitation?», in Sean Burke (ed.): *Authorship: From Plato to the PostModern*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, pp. 162-177.

men in a patriarchal society manipulate and control a woman's voice and her sexuality.² Since men feel figuratively castrated by what they define as «female chaos,» according to Sigmund Freud,³ they feel they must restore and maintain order via the figurative decapitation of women. Women have no access to language and law, because language and law are part of masculine domain. Men cut away aspects of femininity they feel they cannot control and replace these with constructs of what it is to be female according to men. A body that is segmented is not whole. The figuratively decapitated woman is organized and compartmentalized by the patriarchy; she is told who she is and how she should behave because she is headless. Women should be wives, mothers, sisters, daughters, mistresses, housekeepers, seamstresses, but they should not be subjects. Not only are the societal roles of the decapitated female defined, but her sexuality is controlled by the patriarchy as well. Therefore, women are «beheaded» in more than one way. The beheading of women's sexuality puts all forms of female birthing and creativity under the control of men. If a woman does not surrender to the patriarchal conditioning, she will experience psychological and physical violence to bring her under control. «Disgorgement» is a vomiting of indigestible patriarchal constructs; as Toril Moi explains, disgorgement «splits open the closure of binary oppositions»⁴. In Cixous's theories, decapitation facilitates «disgorgement» because the decapitated female becomes an entity with no head, no face, no voice, no reason, and therefore one that is unlike the male, revealing rather than concealing, open and vulnerable rather than withholding.⁵ Decapitation does not accomplish the patriarchal aim of silencing women, because, ironically, it is a step towards female disgorgement. Cixous sees «disgorgement» as an outpouring of *l'écriture féminine* or «feminine writing,» a misnomer in a sense because *l'écriture féminine* embraces an *entre-deux*,⁶ or an in-between position, a bisexual discourse.⁷ «Bisexual» discourse is *entredeux*, because it deconstructs the binary system of male languages.

Cixous's use of the term «bisexual» is not an attempt to discuss the contemporary notion of a person's sexual relations with both women and men; Cixous uses the term «bisexual» to discuss a discourse that automatically embraces the female body's text as well as male written and verbal languages. «Bisexual discourse» merges stereotypical «female» versus «male» texts. Cixous is influenced by the work of Jacques Lacan⁸ who indicates that men are trapped in the system of phallogentrism; he theorizes that as boys grow up they substitute things

2. Ibid., p. 163.

3. FREUD, Sigmund: *The Interpretation of Dreams*, James Strachey (trans.), New York, Harper Collins, 1998.

4. MOI, Toril: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 2002, p. 160.

5. CIXOUS, Hélène: «Castration...», op.cit., p. 176.

6. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1 (1976), pp. 875-893.

7. Ibid., p. 884.

8. LACAN, Jacques: *Écrits: A Selection*, Alan Sheridan (trans.), New York, WW Norton & Co, 1977.

like language for their relationship to their mother, as Ross Murfin⁹ points out. According to Cixous, disgorgement responds to decapitation by utilizing the female body to create an outpouring of the body as text although she envisions an ideal *l'écriture* that moves beyond masculine or feminine labels. Cixous's discussion of *l'écriture féminine* is also related to Jacques Derrida's «différance»¹⁰, the idea that all language is constituted by differences between word meanings and between the word and the referent it represents.

Cixous rejects the masculine insistence on form, order, wholeness, unity, hierarchy, and duality. Whereas language that labels women as either virgin or whore is decapitating, disgorgement is a discourse that undermines the binary system of language. In other words, disgorgement does not remember or reconstruct; rather, it deconstructs.¹¹ Cixous believes that male authors and male characters can disgorge, but this happenstance is rare in early modern England since men of that time were raised in a patriarchal culture and therefore were trained to embrace dichotomy in discourse. A contemporary interpreter of Cixous's theories, Pamela Banting¹² defines «disgorgement» of the female body's text as corporeal grammatology. Because the body is susceptible to inscription, the body therefore has signifying capabilities.

One of the most striking characteristics of disgorgement is that it embodies utter generosity without the hope of return, without the involvement of property or propriety; language, like the male economy, implies an exchange, but disgorgement expects nothing back. Text is often meant to define or contain, but disgorgement is a communication of *jouissance* that does the opposite: it exudes, expresses, and transcends containment, as Cixous points out.¹³ *Jouissance* literally means sexual orgasm; it is the joy of sensation in all forms. Disgorgement is catalyzed by reveling in figurative *jouissance*, an expression of pleasure derived from the female body's text, an outpouring that has no end and has nothing to do with the male economy of gain, profit, and debt. *Jouissance* is the link between sexuality and textuality; *jouissance* is manifested textually as an overflow of emotion from sexual response. Disgorgement is a non-withholding; conversely, figurative decapitation is the containment of *jouissance*.

Cixous indicates that women would disgorge to the death «were it not for the intervention of those basic movements of a feminine unconscious which provide the capacity of passing above it all by means of a form of oblivion which is not the oblivion of burial or interment but the oblivion of accept-

9. MURFIN, Ross: «What is Psychoanalytic Criticism?», in Susanne L. Wofford (ed.): *Hamlet: Case Studies in Contemporary Criticism by William Shakespeare*, New York, St. Martin's Press, 1994, pp. 241-251.

10. DERRIDA, Jacques: *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trans.), Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

11. CIXOUS, Hélène: «The Laugh...», *op.cit.*, p. 887.

12. BANTING, Pamela: «The Body as Pictogram: Rethinking Hélène Cixous's *Écriture Féminine*», *Textual Practice*, 6 (1992), p. 231.

13. CIXOUS, Hélène: «Castration...», *op.cit.*, p. 170.

ance. This is taking loss, seizing it, living it»¹⁴. Furthermore, the disorgement of text can be achieved in a variety of ways: by using language to explore the *entredeux* position between stereotypically male and female discourse, to reveal generosity from the *féminine* body, or to depict the chaos and fragmentation inscribed on women by patriarchal containment. This essay will focus on exploring disorgement in just two specific areas: the subversion of accepted discursive practices and the outpouring of *jouissance* through the creation of a sexually merged discourse, as manifested in Whitney's poem «The Manner of Her Will»¹⁵.

2. FIGURATIVE DECAPITATION

«The Manner of Her Will, and What She Left to London and to all Those in it at her Departing» from the book *A Sweet Nosegay* is constructed as a personal document, a will, that explains life in London for women of the gentry. There is «a particular relationship between two economies: a masculine economy and a *féminine* economy [...] an order that works by inculcation, by education: it's always a question of education. An education that consists of [...] the force history keeps reserved for woman, the 'capital' force that is effectively decapitation.»¹⁶ Whitney's poetry compares and ridicules the male economy in early modern England of containing, ordering, and commodifying everything with the female economy of patiently giving, economies that were taught to the people in her time period. The male economy is about figuratively decapitating women, controlling their identity and sexuality, a major theme in Whitney's writing.

Again and again in her poetry, Whitney refers to the act of writing. Writing inoculates her against the «infection,» and she writes in the hope that her words also inoculate other women against figurative decapitation. In «The Manner of Her Will,» she again speaks of the infection of figurative decapitation personified in the male figure of London (lines 93-96)¹⁷; people try to cut away or wash away (line 123) the disease, the «drug» (line 126) or drudgery of domination in the poem, but it does not remedy the situation. Even the air is contagious in London (line 124). Decapitation is a suffocation, and Whitney discusses this through a description of a litany of forces at work in London. London, the unfaithful suitor in Whitney's poetry, consumes women of the gentry and the women are left poorer for it (lines 133-35).

Figurative decapitation of women is defined at the outset of the preamble to «The Manner of Her Will» called «A Communication Which the Author had to

14. *Ibid.*, p. 176.

15. WHITNEY, Isabella: «The Manner of Her Will, and What She Left to London and to all Those in it at her Departing», in *A Sweet Nosegay*, Randall Martin (ed.), *Women Writers in Renaissance England*, New York, Addison Wesley Longman Limited, 1997, pp. 289-302.

16. CIXOUS, Hélène: «Castration...», *op.cit.*, p. 163.

17. Quotations of Isabella Whitney's poem «The Manner of Her Will» are from Randall Martin's book entitled *Women Writers in Renaissance England*, *op.cit.*

London Before She Made her Will,» the narrator's farewell note of ambivalent emotions directly addressed to her lover: «Many women, foolishly / Like me and other mo, / Do such a fixed fancy set / On those which least deserve, / That long it is ere wit we get / Away from them to swerve. (lines 7-12). Women are loyal and giving to their lovers even when the lovers do not deserve such treatment; women are slow to discover that their love is misplaced. Women of the gentry are especially susceptible to cruel treatment from others. Early modern English conduct manuals encouraged women to be silent in public, and as Paul Marquis¹⁸ explains, this was especially true concerning speaking out against male abuse.

Whitney meticulously presents her narrator as the epitome of feminine virtues «to escape the Ovidian victim/ loquacious whore double bind»¹⁹, as Tina Krontiris explains. Whitney depicts London as a domineering male jailer of the female body (singular and plural). London is a prison from which the narrator wishes to depart. From line 25 to near the end of «The Manner of Her Will» the narrator describes in detail the structures or buildings that comprise London, representing the government and religious hierarchies that she wants to leave behind so she wills them to be contained in London. These hierarchies are the source of female figurative decapitation. The narrator explains that she was «bred» (line 26) among these structures, implying that she was not born of them. Societal rules have dictated the narrator's life, but her birth is not figured by these hierarchies.

Killing (line 34) and consumption (lines 33-36) are part of the male world and male economy. Authority and hierarchy «orders» (line 37) or dictates the rules of consumption. Clothmakers of London weave and spin cloth for clothes (lines 41-48); men command an activity that is usually considered female. Women are stitched or inscribed and also stitched in by their clothes (line 71). Clothing is another form of prison. Men «tailor» (line 77) women; they are «bodymakers» (line 82). Clothiers are the «chiefest» (line 78) guardians (line 84), related to the head, of societal oppression by using attire like «swords» (line 87) or «artillery» (line 85) to decapitate women figuratively. Men are cloaked (line 83) and the narrator is suspicious of their deceptions (line 44). Male clothes are connected to terms of warfare. Female clothing is part of figurative decapitation: hoods and bongraces hide the head and face (line 57). Women in early modern England are surrounded by these pressures – both physically and socially – to conform (lines 59-60). Although there is a wide selection of «hats or caps» (line 57) to choose from, the «fashion» of the narrator's passion, the «manner of her will» is something «other» (line 60) than the lists, including clothing, that appear in the poem. The narrator intimates that she «leaves» (line 62) behind the following: the «nets» (line 61) that constitute the Petrarchan *blazon* and other ac-

18. MARQUIS, Paul A.: «Oppositional Ideologies of Gender in Isabella Whitney's *Copy of a Letter*», *Modern Language Review*, 90 (1995), p. 315.

19. KRONTIRIS, Tina: *Oppositional Voices: Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*, London, Routledge, 1992, p. 35.

coutrements of female figurative decapitation, clothing that accentuates sexual objectification (gorgets, line 63) or separates the head from the body (French ruffs, high purls, line 63).

These collective lines of the poem (lines 49-66) are connected to the «stocks» (line 67) in the heart of the city at the site of the marketplace, a place of public imprisonment and humiliation where women who were judged too brazen with their tongue were often bridled and displayed, as expounded upon by Lynda Boose²⁰ and Christoph Hinckeldey²¹. «Eloquence in a woman [was] often associated with aggression or sexual deviancy. A woman's tongue was popularly represented as her phallic weapon,» as Kim Walker²² indicates. This display of «deviants» in the center of the marketplace in Whitney's poem is connected to male ownership of women as possessions or trophies to be adorned, displayed, and handed from man to man. She ridicules women's vanity that enables their own oppression (lines 65-68).

The boy the narrator has «left» by the stocks «will ask you what you lack» (line 68). In a patriarchal society, women are considered to lack everything and men provide what women need. To subvert the label of female lacking, Whitney's poem takes stock or «store» of London, appraises his worth, and finds *him* wanting. This is particularly apparent in the section of the poem about Ludgate: the narrator wills «nothing» to Ludgate (line 176), a prison for debtors and bankrupts who were often from the lower classes. Women in early modern English patriarchy are debtors of a different kind: they lack credit or value. The narrator is leaving London because she is in debt. This debt is related to her station in life, because she must find employment, but her debt is also the devalued state of women in her society. Therefore, the narrator is leaving London because she refuses to choke down figurative decapitation, the devaluing of self simply because she is female. «I feel myself so weak / That none me credit dare» (lines 190-1). The narrator also wills «bankrupts» (line 192), debtors but also nothingness, to the creditors who put people of her station in life in prison.

Line 49 refers to «Cheap» or Cheapside in London where there are many jewelers, goldsmiths (line 51) who sell plate «of silver and of gold» trim (line 55). However, the word «cheap» also refers to the futility or worthlessness of male hoarding and containment of things and people: «In Cheap, of them they store shall find» (line 49). The wares of the jewelers and goldsmiths «satisfy

20. BOOSE, Lynda E.: «Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member», in Ivo Kamps (ed.): *Materialist Shakespeare*, New York, Verso, 1995, pp. 239-279.

21. HINCKELDEY, Christoph: *Criminal Justice Through the Ages: From Divine Judgement to Modern German Legislation*, Federal Republic of Germany, MittelalterlichesKriminalmuseum, 1981. Lynda E. Boose and Christophe Hinckeldey have written works that graphically illustrate the torture of early modern women who would not keep quiet. Boose's article contains pictures of metallic «scold's bridles» that were used to muzzle outspoken women in early modern England (Figs. 6-8). Hinckeldey's book contains a picture of a town square with bridled women on display similar to the marketplace that Whitney describes in «The Manner of Her Will.»

22. WALKER, Kim: *Women Writers of the English Renaissance*, New York, Twayne Publishers, 1996, p. 11.

your mind» meaning London as well as «ladies meet» (line 52), but the produce of «Cheap» does not satisfy the «will» of the narrator as a representative of the common woman in her society. «And in oblivion bury me / And never more me name» (lines 267-8). The decapitated female, like all people born into the gentry, are inscribed or named by male society. Those of the lower classes were often buried in unmarked graves, so that no one was able to name them again. They were insignificant. The dead are rid of «this vale so vile» (line 274). Burial «ceremonies» are «lost» (lines 269-72) on those who are devalued by society.

Near the end of the poem, one hundred lines are devoted to describing the structural buildings that are real-life prisons in London, the figure of the early modern English patriarchy: the Counter (line 141), the Hole (line 147), Newgate (line 149), the Fleet (line 165), Ludgate (line 176), Bridewell (line 229) a woman's prison, Smithfield (line 217) where women who were accused of witchcraft or religious heresy were burned at the stake, and Bedlam (line 225) where the insane were kept. The prisons are «heaped» with the «infection» (line 151) of the city. Justice (lines 149-50) cannot cure the disease and even honest men (line 143) are caught up in the malaise. Whitney spends so much time discussing these prisons and their cruelties that there is obviously some underlying meaning. The poet wants the reader to witness what offenses an unscrupulous suitor can inflict; life with him is like being in the worst of prisons in London, especially for women from her station in society. Also, the society Whitney lived in spent much money on containment of those, debtors, heretics, the insane, who were deemed out of control, bringing chaos or disharmony to order. Women were defined in this same manner: lacking control, heretical, disorderly, and in need of containment like the people in Bedlam, women's sexuality was considered to be disruptive, «out of tune» (line 228) with the order and economy of the hierarchy. In this section of the poem, the poet questions the «sanity» of early modern English patriarchy.

3. DISGORGE MENT

Whitney, like Cixous²³, was interested in how to outpour text. Her apologies and other strategies of veiled discourse in her poetry were used to create a counterfeit persona or narrative voice that masked her actual authorial disgorgement. «She doesn't try to 'recover her expenses.' She is able not to return to herself, never settling down, pouring out, going everywhere to the other [...] Her libido is cosmic, just as her unconscious is worldwide: her writing also can only go on and on»²⁴. To create an outpouring of text, a writing that can «go on and on» explicating and opposing the woman's position in early modern England, Whitney versifies Sir Hugh Plat's book *Flowers of Philosophy* published in 1572. These verses make up Whitney's book *A Sweet Nosegay or Pleasant Poesy*

23. CIXOUS, Hélène: *The Newly Born Woman*, Betsy Wing (trans.), Minneapolis, Minnesota University Press, 1986.

24. *Ibid.*, p. 87.

published in 1573, as explained by Randall²⁵ Martin. *A Sweet Nosegay* includes «The Manner of Her Will.» Plat's book is a collection of neo-Senecan moral precepts. Whitney speaks of «borrowing» flowers from Plat's garden and urges other women to do the same in *A Sweet Nosegay*. She is advising women to translate the female body's text into male language. She is also deconstructing linguistic conventions established in Plat's book. The opening lines of *A Sweet Nosegay* are an apology for spending time reading and writing, but her excuse is that idle hands are the devil's workshop. Whitney establishes her motive for writing because as a good Christian woman she should keep busy. Therefore, Whitney uses her marginalization in the English patriarchy to her advantage in her writing.

«The Manner of Her Will» is a poem about death. Whitney uses the fictional imminent dead body of the narrator and the body of London, singular and plural, to create a scathing criticism of the city and its systems. The use of a dead body's text generates a subversion of literary practices and an outpouring of feelings from the author. London is described in Whitney's «The Manner of Her Will» as the heart of life. Leaving London is a kind of death, but at the same time the narrator sees her leaving as a rebirth. Therefore, she casts aside imprisoning devices of male and aristocratic society, leaving them to various parts of the city, and returns instead to the power of the feminine body, explained in the last section of the poem.

The narrator leaves by departing and also giving to the city, and the poem takes stock or «store» of London and its citizenry. The outpouring of text is a loss and in «The Manner of Her Will,» a textual loss is the main focus of the poems. The true intent of the poem which is to profess Whitney's passion for writing, her commitment to textual disgorgement. Whitney achieves her disgorgement of female text through undermining and also merging with the established literary practices of male society. «Women [...] take pleasure in jumbling the order of space, in disorienting it, in changing around the furniture, dislocating things and values, breaking them all up, emptying structures, and turning propriety upside down»²⁶. According to Ana Kothe²⁷, Whitney's «subversion [of] a male hegemonic literary order» is exemplified in her verse. Indeed, Whitney's writing, her fragmentation of «structures» and «values,» is an intentional maze of voices, hiding behind the employment of male language and patriarchal social dictates, in an attempt to free herself of figurative decapitation and release her voice from containment. Kothe cites the following quote as a perfect example of Whitney's discussion of the metaphoric maze in Plat's book-garden and in her own poetry: «One word, and then adieu to thee, / yf

25. MARTIN, Randall (ed.): *Women Writers in Renaissance England*, New York, Addison Wesley Longman Limited, 1997, pp. 279-280.

26. CIXOUS, Hélène: «The Laugh...», op.cit., p. 887.

27. KOTHE, Ana: «Modest Incursion: The Production of Writers and their Readers in the Early Modern Prefaces of Isabella Whitney and Margaret Tyler», *English Language Notes*, 37 (1999), p. 16.

thou to Plat his Plot / Repayie: take heede it is a Maze / to warne thee I forgot²⁸. Whitney's maze of words in her poetry subverts accepted linguistic practices in early modern England. She achieves a subversion of male language by playing with word phrasing. For example, her use of first person «we» is intentionally ambiguous in her poetry; «we» might include women or men or both, giving Whitney a bisexual narrative position.

Disgorgement is textual manipulation that offsets a patriarchy's textual inscription of a woman's character, behavior, actions, and place in the societal hierarchy or order. Puns or word play are this sort of textual manipulation in Whitney's «The Manner of Her Will» which contains a series of puns, starting with the title itself, that cues the reader to look for subtext throughout the poem. The title of Whitney's «Will» alone is an array of word play. A woman's «manner» might be her custom, fashion, method, style, behavior, bearing, or a display or depiction of behavior. It also could be a play on words or homonym for «manor,» the housing or receptacle of the female body's text. The «fashion» of much of Whitney's writing is that of the instruction book, a popular type of writing in the early modern period. *A Sweet Nosegay*, of which «The Manner of Her Will» is the final section, is a «middle-class conduct book» in verse form, as Krontiris describes it.²⁹ Her instruction in her poem reveals the «behavior» or «bearing» of a woman of the gentry in Whitney's time period.

Women of the gentry were doubly marginalized as a woman and as a member of the gentry; these women were subservient to all and must be careful to portray the female virtues of submission, passivity, chastity, and silence lest they be punished severely. Women of the gentry were absent signifiers. Therefore, their behavior would not include «will» of any kind. Yet, the speaker in Whitney's «Will» does indeed have a will of her own. A woman's «will» could be interpreted as her determination, desire, passion, gift, choice, or intent. Therefore, the poet's «Will,» a legally rendered document, has the underlying meaning of also being a discourse that illustrates the fashion of female passion or *jouissance*. A woman's will, especially a woman of the gentry, would disturb the natural order of patriarchal expectations for female manner. In addition, since an unmarried woman of the gentry in the early modern period like Whitney would have nothing of value to will to anyone upon her death, and since this woman would have no Will and no will of her own in a society where everything of value is possessed by the patriarchy, the reader must assume the text of Whitney's «Will» is really about something else. Whitney transforms female nothingness into somethingness through the outpouring of text, since, as Wendy Wall³⁰ indicates, Whitney's writing is the only real possession she has. As an unmarried and childless woman, she has given birth to nothing else.

28. *Ibid.*, p. 26.

29. KRONTIRIS, Tina, «Oppositional Voices...», *op.cit.*, p. 39.

30. WALL, Wendy: «Authorship and the Material Conditions of Writing», in Arthur F. Kinney (ed.): *The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 75.

In the introduction to the «Will» entitled «A Communication Which the Author had to London Before She Made her Will»³¹, the narrator's first two lines are: «The time is come, I must depart, / From thee, ah famous city.» Time figures prominently in this poem so it is not surprising that the word appears in the very first line of the poem. Time in this poem is related to the subversive nature of the discourse; time is reiterated to punctuate the temporal disturbance of the poem. The word «depart» is used again in the title to the body of the «Will» itself, called «The Manner of Her Will, and What She Left to London and to all Those in it, at her Departing.» «Depart» can refer to the narrator leaving London in either a physical or spiritual sense, looking for living arrangements in another town or dying and leaving the world of the living. «Depart» can also mean to separate, to break, to fragment, just as disorgement of the female body's text is defined as giving a «signal to depart,» making departure from the masculine economy a gift.³²

Therefore, the Whitney's whole poem is set up from the start to subvert meaning. «I never yet, to rue my smart, / Did find that thou hadst pity» (lines 3-4 «A Communication»). The narrator is «smarting» because although she displays her generosity throughout her «Will,» London, depicted as a fickle lover in the preamble and in the «Will» itself, has no pity on her to heal her humiliation. The narrator is also «smart»; she has never yet rued her intuitive abilities despite men's censure of women's intellect. Whitney inverts Petrarchan discourse where the male lover cannot tear himself away from his beloved even though she may be unfaithful to him, and in Whitney's version and inversion, the jilted female actually does «depart» from her «unconstant lover.» «She is outside the city, at the edge of the city,» as Cixous says in another context, and «the city is man»³³.

Whitney opens the «Will» with language constructed to imitate a real will, hiding behind religious pretext as a means to express text. Her poetic «Will» has the flavor of Margaret Hoby's real life will and testament. Hoby left the bulk of her estate to her husband's heirs since she had none, and Whitney, with a flare of wit, wills her «estate» to the London populace, as Lena Orlin³⁴ articulates. However, Whitney's opening phrase to her will is a word reversal of standard contemporary wills: «I whole in body and in mind, / But very weak in purse, / Do make and write my testament / For fear it will be worse. / And first I wholly do commend / My soul and body eke / To God the Father and the Son, / So long as I can speak» (lines 1-8). Compare this verse to the opening lines of her brother, Geoffrey Whitney's will: «I Geoffrey Whitney of Ryle's Green in the County of Cheshire, gentleman, being sick in body but of sound and perfect

31. «A Communication» is the preamble to Isabella Whitney's poem «The Manner of Her Will.»

32. CIXOUS, Hélène: «Castration...», op.cit., p. 175.

33. Ibid., p. 170.

34. ORLIN, Lena Cowen: «Chronicles of Private Life», in Arthur F. Kinney (ed.): *The Cambridge Companion to English Literature 1500-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 255.

memory, thanks be to God, therefore make and set down with my own hand this my last will and testament.»³⁵

Whitney's entire poem is designed to subvert a document of discourse from the patriarchal system that orders society by passing on possessions from one man to the next. «I whole in body and in mind» (line 1) – this line imitates the actual language of a real-life «Will,» but also subverts figurative decapitation because the narrator is «whole in body and in mind.» The line also undermines the power of the Petrarchan *blazon* that anatomizes and objectifies women as mere body parts. She is not anatomized but «whole.» Whitney also reverses the order of the standard «Will» in Western societies, «being of sound mind and body.» Her brother, Geoffrey, emphasized the importance of his «sound and perfect memory» in his «Will.» In early modern English patriarchy, reason is privileged over the text of the body, but in Whitney's poem, the body comes first, is of most importance. God's speech created the world in Genesis, and the narrator's speech re-creates her body to be inscribed not by men's will, but by God's (lines 5-8).

In fact, Whitney reveals the true purpose of the poem in these lines: «And though I nothing named have / To bury me withal, / Consider that above the ground / Annoyance be I shall» (lines 261-4). Whitney's use of the word «annoyance» here is another display of *jouissance*. Having no husband, no children, and at the time of the «Will,» no «virtuous lady» to work for as a servant, the narrator must find a different way to put her body to good use. A dead body is an absent presence, the state of all living women in the patriarchy who must affect a stoic persona. Representing the female speaker in the «Will» as this absent presence places Whitney, the writer, in a non-threatening pose. The speaker's «dead body» is a ruse used to camouflage the voice of the author; with the author's voice «dead,» the poem attempts to stand apart from the author's biases to reveal an objective picture of the London scene. It is apparent that Whitney is using the fictionalized dead body of the speaker of the poem as the catalyst for a text that is not a «Will» in the common legal definition, but instead a discourse that deconstructs the powers of the male body, as a unit and as a group, and disgorges the female body's text, as a unit and as a group, in a new light. In other words, the female «body» is not as absent, as dead, as the patriarchy would like the world to believe. Instead, the manner of the female «will» is presented in Whitney's poem as a powerful entity.

The *blazon* as a writing convention is characterized by anatomizing the beloved's body, a fetishizing of the speaker's desires; in the *blazon*, the speaker's love is unrequited. Inverting the discourse of Ovid and Jean de Meun concerning the masculine preoccupation with female unchastity, reverse *blazons* written by English Renaissance women warn women about fickle male lovers. The reverse *blazon* did not idealize men as Petrarch's poetry idealized women;

35. Quotations of Geoffrey Whitney's will are from Randall Martin's book, *Women Writers in Renaissance England*, op.cit., p. 290.

on the contrary, Whitney criticized men's fickle nature as lovers and at the same time affirmed the positive qualities of devotion and loyalty that virtuous women embodied. London is displayed as an object of obsessive reverence and irrational devotion since the speaker cannot cease being generous towards the town despite the town's indifference to the speaker, and the speaker indicates London's horrors without losing the speaker's loyalty.

The *blazon* also contains flattery and complaints. For example, the word «store» is used numerous times in the poem. The first half of the poem demonstrates how the male world puts great store in displaying «store» as a symbol of its munificence. The first half of the poem appears to flatter London as a picture of health, hospitality, and charity. As a male lover, London appears on the surface to be the kind of suitor every young woman, in any time period, would dream of. However, abundance and treasury are the outpourings of the female body, not the male body, for Whitney; the word «store» is fool's gold and used sarcastically throughout the poem to contrast female philanthropy with the stinginess of spirit, affection, and prosperity the English patriarchy actually has for man and womankind. London is the kind of smooth-talking, shallow suitor honest, moral women should avoid. For in the second half of the poem, the pretty picture of fruitful London life is undercut by a litany of negligences perpetrated on London's «lovers» or the populace of the town by their «generous» benefactor. These negligences are the *blazon's* complaints concerning the lover.

London in Whitney's «Will» is originally characterized as bountiful. At the beginning of the «Will,» London is teeming with food (line 33), drink (line 35), linen (line 43), silk (line 47), jewelry (line 51), plate (line 53), clothing (line 57), books (line 241), schools (line 247), churches (line 27); Whitney's «Will» provides for an even greater stock of all finery for the London populace (line 32). At the same time, however, London houses many sick people (line 95), thieves (line 97), prostitutes (line 120), starving writers, publishers (line 195), and actors (line 251), lonely women (line 201), and the blind and lame (line 223). London's populace gathers to watch executions of condemned prisoners (line 160) and witches and heretics (line 217) as well as the people who are committed to Bedlam, the lunatic asylum, (line 225) for sport. London is characterized in «A Communication» as unpitying (line 4) and undeserving of loyalty (line 9). Whitney's London is not «of woman born» (4.1.80) to borrow a line from Shakespeare's *Macbeth*; Whitney's London is produced by patriarchal institutions of order and structure. London is not a creator as women are through childbirth and through the production of female discourse.

The treasury that women possess is everything that London is not: women are depicted as feeling, giving, and understanding in the poem. The speaker reveals in the «Will» that she is humble (line 7), reverent (line 10), joyful (line 14), trusting (line 19), generous even with those who oppress her (line 31 «A Communication...»); line 89 and line 275 of «The Manner of Her Will»), astute (line 100), comforting (line 75), honest (line 132), meticulous (line 255), modest (line 266), thrifty (line 272), loving even with those who have been cruel to her

(line 29 «A Communication,» line 278 and line 312 «The Manner of Her Will»), kind (line 283), protective (line 306), and encouraging

(line 308). The women of London in the «Will» are depicted as courteous (line 208), innocent and proper (line 117), happy and quiet (line 285).

Part of Whitney's complaint against London is to contrast it with the treasury of female text. London is depicted, especially at the end of the poem, as a destroyer of lives. London is stingy (line 24 «A Communication»); for all of London's «store,» «he» oppresses the less-fortunate. The «Will» reveals that there is poverty (line 105), filth (line 124), horrific prisons for debtors (line 137) and other felons (line 150), and excruciating torture for petty offenders (line 154). The complaints about London in Whitney's «*blazon*» outweigh the flattery. London is full of the «dulled minds» (line 114) of the male body. Everything is a commodity in the patriarchal structure; men keep to sell in a closed system of reciprocity. «If they that keep what I you leave / Ask money when they sell It / At Mint there is such store it is / Unpossible to tell it» (line 109-12). Therefore the male economy is its *jouissance*; everything, including sex and reason, is linked to marketability and commodification. The desires of London (lines 275-6) are the items listed in the poem «The Manner of Her Will» which the author compares to the desires of the narrator. «They oft shall seek for proper girls / [...] That needs compels or lucre lures / To satisfy their minds» (lines 117-20). Male desire is compared and merged with female *jouissance* in the poem.

In line 31, the bodies of the masses «craveth cost». London must «keep» or take care of its people. Whitney refers in this line to the male economy that is afraid of loss and craves balance in life's account book of give and take. The female economy is the true «store,» one that «craveth cost» also, but in contrast, it desires loss. It gives without return. It gives «more» (line 32) and imbalances or subverts the order of the patriarchal system. «Such store» (line 59) is reiterated many times in this poem. Whitney uses the word to delineate the male economy of containing, ordering, and hoarding versus the female economy of giving from her «store.» Using the word in both ways creates a link between men and women, in the way they suppress and lose their «store.» The word becomes connected to the oppression of the female body by men due to fear of loss.

Whitney's poem as *blazon* anatomizes London, the narrator's male lover, just as courtier/poets imitated Petrarch's *blazon* to characterize women of their time period. The speaker directly addresses London as a person more than once (line 21 and line 35 «A Communication,» and line 253 and line 289 «The Manner of Her Will»); London is also stipulated as the executor of the speaker's «Will» (line 277). However, the Petrarchan *blazon* is used to *idealize* women. Whitney's «*blazon*» characterizes her «man» as corrupt, selfish, and cruel. Whitney's speaker rebukes London: «Thou never yet wouldst credit give / To board me for a year, / Nor with apparel me relieve / Except thou payed were. / No, no, thou never didst me good / Nor ever wilt, I know» (lines 17-22 «A Communication»).

One of the major contrivances Whitney uses is to outpour humor as a means to disgorge text, conveying the idea that her art is really artless.³⁶ «She excels at marrying oppositions and taking pleasure in this as a single pleasure with several hearths»³⁷.

It is apparent that Whitney «takes pleasure» in creating a bisexual discourse in her poetry; for example, in «Auctor to the Reader,» Whitney claims she has had to give up reading works by classic male writers such as Ovid because they «mazed» her «muse» and «bruised» her «brain,» as Lynnette McGrath³⁸ notes. She is being sarcastic since although she often used Ovid's writings as a model for her own, Ovid's works were widely prohibited to female readers, as Patricia Phillippy³⁹ reveals. However, in «The Manner of Her Will,» the narrator of the poem speaks seriously of the booksellers at St. Paul's, men like Whitney's publisher. Whitney merges the writing of her poem, a disgorgement of female text, with that of the publisher's of male texts. Whitney explains in the poem «An Order Prescribed by Isabella Whitney» that her purpose in writing and publishing is to use her life and pen, a merging of female and male discourses through the joining of the female body as text with the pen(is), to frame an erudite example for all to witness (line 38). Men may control the pen in her world, but women like Whitney can manipulate the pen(is) that «draws» women, a pen that simultaneously inscribes and attracts. The pen dictates female identity and behavior in early modern England but also attracts women like Whitney to use the pen to illustrate her view of female life.

Isabella Whitney's speaker finishes the «Will» by stating that the only «ciphers» to her «great accompt» (line 17, Prologue to *Henry V*) are «Paper, Pen, and Standish...With Time» (lines 321-3). These four simple items are the «witnesses» (line 319) to her «Will» and will. Moreover, these items are the «store» of female outpouring; they are the grand muses, contrasted to the Muses of male writers, which Whitney invokes to assist her in creating her disgorgement. «Time,» one of the witnesses to her «Will,» is depicted as a woman who is the speaker's friend (line 14 «A Communication» and line 323 «The Manner of Her Will»). Borrowing imagery from Susan Gubar, Evelyn Gajowski, and Janet Adelman, it is my contention that the paper in Whitney's «Will» is the symbol of the female as blank page that the early modern English patriarchy manipulates, the inkwell represents the female womb that contains the blood of birthing that women use as their ink, and Time is the blessing and curse of life and death that birthing produces. The «Pen(is)» is surrounded by items associated with women in the line of poetry; female outpouring from Whitney's

36. CIXOUS, Hélène: *Là, Paris, des femmes*, 1979.

37. *Ibid.*, p. 209.

38. MCGRATH, Lynnette F.: «Isabella Whitney and the Ideologies of Writing and Publication», in Suzanne Woods and Margaret P. Hannay (eds.): *Teaching Tudor and Stuart Women*, New York, MLA, 2000, p. 286.

39. PHILLIPPY, Patricia: «The Maid's Lawful Liberty: Service, the Household, and 'Mother B', in Isabella Whitney's *A Sweet Nosegay*», *Modern Philology*, 95 (1998), p. 459.

The *jouissance* of disgorgement: Isabella Whitney's «Will» speaks to Hélène Cixous

«Will» and will has engulfed, swallowed up the power the «Pen(is)» can evoke and has, in effect, temporarily castrated patriarchal power. The intercourse or figurative coitus between the pen(is) and the paper, ink, and Time has created Whitney's *jouissance*, the production of writing.

4. CONCLUSION

The word «will» also connotes the future tense verb; through the imagined legacy of the text of her «Will,» the author passes on the real value of the female body's *jouissance* so that future generations of women can perpetuate the process. Whitney's «Will» tells «his story,» the history of early modern London, as a means to actually reveal «herstory.» Whitney's writing that criticizes and merges with male literary practices is *entredeux*, teetering on the edge of discourses, anticipating the 20th-century theories of Cixous.

THÉÂTRALISATION ET CORPS HYSTÉRIQUE DANS PORTRAIT DE DORA D'HÉLÈNE CIXOUS

DONIA MOUNSEF
Yale University (USA)

«Le théâtre c'est le palais d'autrui. Il vit du désir de l'autre de tous
les autres. Et du désir du désir des autres»
Hélène Cixous, *Écrits sur le théâtre*¹

L'œuvre théâtrale d'Hélène Cixous est un phénomène incontournable. Pendant près de trente ans Cixous peuple la scène de personnages titanesques, romantiques ou tragiques qui affirment le besoin d'une nouvelle écriture dramatique inscrite dans une nouvelle vision de la représentation. Cixous dramaturge, est inévitablement contestataire. Son théâtre pressent et reflète les transformations qui ont eu lieu dans sa pensée, de *l'écriture féminine* à la relation du poétique au politique; une trajectoire qui est reflétée au théâtre par le passage du drame de la femme hystérique dans *Portrait de Dora* (1976) à la tragédie de l'urbanisation sauvage de *Tambours sur la digue* (1999).

Pour circonscrire les positions de Cixous vis-à-vis du théâtre il importe avant tout d'analyser le point de suture qui relie les conditions de la production théâtrale au développement de sa pensée théorique et politique. Dans ses oeuvres romanesques et théoriques, Cixous se livre à un triple démantèlement du pouvoir phallogocentrique – la primauté du langage, de la raison et de la vérité. Dans «le rire de la Méduse», Cixous affirme que l'écriture a été «gérée par une économie libidinale et culturelle – donc politique, typiquement masculine – un lieu où s'est reproduit [...] le refoulement de la femme.»² L'importance de la question du *lieu* est péremptoire : non seulement la femme n'a pas encore eu sa parole à dire, mais elle n'a pas non plus l'espace où pourrait s'articuler cette parole qui échapperait à la coercition du discours masculin. C'est au théâtre que Cixous cherche à édifier cet espace.

1. CIXOUS, Hélène : «L'Incarnation», dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Théâtre du Soleil, 1987, p. 260.
2. CIXOUS, Hélène : *L'Arc*, 61 (1975), p. 42. C'est moi qui souligne.

Si Cixous critique le discours masculin, ce n'est pas pour promouvoir l'écriture féminine en tant qu'*écrit*, mais en tant que *parole spatiale* écrite pour être entendue. Ecrire en tant que femme est dans ce sens spectaculaire puisqu'il favorise la voix sur le tracé, le dialogue sur la lecture, l'ouïe sur la vue. Sur le plan théorique, le choix d'écrire pour le théâtre est significatif puisque c'est par le théâtre que l'on tranche sur la question de la légitimité de l'expression féminine tout en examinant les modalités de cette expression et les positions postmodernes face à cette légitimité, notamment la déclaration de la fin du sujet, l'incrédulité envers les méta-récits et l'impossibilité de la parole.

Cependant, cette prise en possession de l'espace théâtral pose de nombreux problèmes. Aussitôt que les femmes se servent d'un langage préétabli, ce langage devient suspect. Comment les femmes peuvent-elles s'affirmer en tant que sujets parlants, sur une scène postmoderne où la légitimité même de la notion de «sujet», dans ses fondements psychologiques, idéologiques et épistémologiques est remise en question? Geraldine Finn a prévu cette contradiction quand elle déclarait que la prise de parole des femmes est un processus complexe, voire paradoxal, puisqu'il exige qu'elles se situent en même temps en dehors et à l'intérieur du système qui organise leur exclusion:

«Breaking the silence in ways that can be heard, or something other than a cry or a scream, by those whose subjectivity and speech is organized by it, that can be heard, that is, by the hegemonic speakers of discourse, is always a tricky business: a question of moving in and out of power discourse at two speeds, in two directions, and with double-vision, using the terms that organize and conceal your silence and exclusion to reveal it to those whose interests it serves».³

Refusant la mise en échec du projet linguistique de la femme ainsi que constitué par le postmoderne, Cixous s'adonne à contre courant à une libération du langage scénique: brisant les moules conventionnels de la langue scénique et délivrant les signifiants de leurs carcans formels. Dora, le personnage principal de *Portrait de Dora*⁴, représente cette remise en question lorsqu'elle se demande: «Savoir. Savoir. Mais personne ne sait rien. Qu'est-ce que ça veut dire: Savoir? Est-ce que je sais ce que je sais, est-ce que je le sais? tout ne veut rien dire» (56). Poser cette question dans l'espace scénique fonde un nouveau rapport entre signifiant et signifié. «Sortir», voilà le sens de la dramaturgie de Cixous, mais comment faire sortir le théâtre de son moule conventionnel soupesant? «Pour commencer, prenons le théâtre au sérieux.»⁵

Prendre le théâtre au sérieux fait suite dans l'œuvre de Cixous à ce qui tient lieu aujourd'hui de manifeste du théâtre, c'est-à-dire l'article «Aller à la mer». Publié dans le journal *Le Monde* en 1977, «Aller à la mer» représente une des

3. FINN, Geraldine: *Why Althusser Killed his Wife. Essays on Discourse and Violence*, New Jersey, Humanities Press, 1996, p. 84.

4. CIXOUS, Hélène: *Portrait de Dora*, Paris, Des Femmes, 1976. Les renvois à cette oeuvre figurent dans le texte.

5. CIXOUS, Hélène: «Le Lieu du Crime, le lieu du Pardon», dans *Écrits sur le théâtre*, op.cit., p. 259.

premières théorisations de la problématique des femmes et du théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour Cixous, le théâtre ne se métamorphosera pas de soi ; il faudra que nous en changions les modes d'expression, de sorte que nous puissions y aller comme si nous allions à la mer: «[...] plusieurs [*sic*] elle va, elle n'est pas arrêtée en ce lieu ouvert par cette allure, cette écoute, et si cette scène est mouvement, si elle s'étend là où *toute* arrive, où ça ne se joue pas, ça se vit, les femmes pourront y aller, se sentir aimer, aimées, écouter, entendues, par bonheur, comme elles vont à la mer.»⁶

Notons tout d'abord la féminisation de l'adjectif de quantité «plusieurs». Ce changement du nombre et du genre illustre la façon dont l'auteur prévoit la révolution du langage dramatique féminin. En fournissant un exemple de ce langage, elle montre comment les femmes s'intéresseront davantage au théâtre si elles sont capables d'y prendre une position active qui viserait à changer le processus de production et d'expression de ce théâtre. Si nous continuons à assister à un théâtre où nous sommes représentées en tant que victimes, nous devenons complices du sadisme que ce théâtre dirige vers nous : «Comment, femme, peut-on aller au théâtre?»⁷ Y assister c'est accepter d'être «en complicité avec le sadisme dont les femmes y sont l'objet [...]. Qui est-elle? Toujours la fille-du-père, son objet à sacrifier, gardienne du phallus et support du fantasme narcissique à l'aide duquel le père pare à la menace de castration.»⁸

Dans cette construction que nous appelons théâtre et qui est ordonnée par des fantasmes de violence contre les femmes, d'Antigone à Ophélie en passant par Electre, la dramaturgie occidentale commence par le meurtre, littéral ou métaphorique, de la femme. Dans ce sens, le théâtre s'avère plus violent encore que la fiction, parce qu'il nous donne à voir et à vivre ce que le roman ne fait que décrire. Figées devant le spectacle de leur propre oppression, les femmes témoignent en silence de la violence pérenne des forces implicites ou explicites du patriarcat, que le théâtre occidental a dirigées et dirige toujours envers elles. Pour qu'elles prennent la parole, il faut donc qu'elles investissent la scène et qu'elles contestent la machine théâtrale sur les plans du texte et de la représentation. La métaphore de la mer permet à Cixous de clarifier le sens du titre «Aller à la mer», lequel vise à «dé-théâtraliser» l'espace théâtral : au lieu d'aller au théâtre, cette citadelle de la convention, nous irions à un lieu d'aisance et de plaisir. Cette dé-théâtralisation ne sera possible, selon elle, que si «la scène est femme.»⁹ Mais de quoi aurait l'air cette scène-femme? Comment parlerait-elle? Est-ce qu'elle serait différente de la scène traditionnelle? Est-ce qu'elle saurait inventer un nouveau langage? Ou est-ce, comme disait Barthes, serait-elle le processus non de choisir un langage nécessaire, mais de rendre «nécessaire le langage que nous choisissons.»¹⁰ Toutefois, les possibilités qu'offre la scène

6. CIXOUS, Hélène: «Aller à la mer», *Le Monde*, 28 avril, 1977, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 19.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. BARTHES, Roland : «Littérature et signification», dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 270.

s'accompagnent d'une méfiance qui s'est traduite dans «Aller à la mer» par cette confession énigmatique: «Voilà pourquoi je n'allais plus au théâtre: pour ne pas assister à mon enterrement.»¹¹ Un tel soupçon se rattache au fait que le théâtre tout le long de son histoire a été violent par sa manière d'intensifier l'horreur des scènes de meurtre, devenues la clef de voûte de la représentation occidentale :

«Plus violemment encore que la fiction, le théâtre, construction ordonnée par la demande fantasmatique des hommes, répète en la redoublant la scène de meurtre qui est à l'origine de toute production culturelle. Il faut toujours qu'une femme soit morte pour que la pièce commence. Le rideau ne se lève que sur sa disparition; à elle la place du refoulé, tombeau, asile, oubli, silence».¹²

Cixous cherche à accorder à la femme une autre place que celle du refoulé, du tombeau, de l'asile, de l'oubli, du silence. Elle l'exprime dans la préface de sa pièce *La Prise de l'école de Madhubai* (1984): «Et dans le noir bruissant du théâtre, même les ennemis se touchent, goûtant ou subissant le même aveuglement, les adversaires se reconnaissent comme également émus et menacés par l'inconnu, ils se pressent les uns contre les autres, et avant de se combattre, ou tout en se combattant, ils s'aiment aussi.»¹³ Ce que Cixous reconnaît ici, c'est le pouvoir miraculeux que détient le théâtre de coaliser ou de fractionner un public, de le bouleverser ou de l'inciter à agir. Pour que la femme s'inscrive dans cette économie de la représentation, il ne suffit plus qu'elle y soit représentée: il faut qu'elle puisse en changer les modes de production: «Aller au théâtre maintenant, il me faut le faire politiquement dans le dessein de changer, ensemble avec des femmes, ses modes de production et d'expression.»¹⁴

1. LE THÉÂTRE DES SYMPTÔMES

Ecritte tout d'abord pour la radio, *Portrait de Dora* a été mise en scène au Petit Théâtre d'Orsay en 1976 par Simone Benmussa. La pièce occupe aujourd'hui une place importante dans le développement de la pensée féministe au théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle. Le cas célèbre de Dora dans la psychanalyse fournit le point de départ de cette réflexion. Cixous, comme bon nombre de féministes avant elle, cherche à interroger les prémisses freudiennes sur l'hystérie afin de dévoiler sa prétention à l'objectivité scientifique au nom de laquelle l'on excluait toute une génération de femmes du discours émancipateur de la modernité.

L'hystérie est de nature foncièrement théâtrale puisqu'elle prête à la personne une identité de personnage. Incarnant des personnages et des voix qui ne sont pas siennes, l'hystérique est une comédienne qui manifeste un plaisir

11. CIXOUS, Hélène: «Aller à la mer», op.cit., p. 19.

12. Ibid., p. 19.

13. CIXOUS, Hélène: «Le chemin de légende», préface de *La Prise de l'école de Madhubai*, Paris, Des Femmes, 1986, p. 11.

14. CIXOUS, Hélène: «Aller à la mer», op.cit., p. 19.

de montrer, de jouer, de s'identifier. L'hystérie est également spectaculaire dans la mesure où elle réclame un public et fait éclater vers l'extérieur son théâtre intérieur d'affectations outrées. Le spectateur est souvent incarné par le médecin, qui, comme Jean-Martin Charcot, cherche à établir grâce à l'observation et à l'archivage un véritable musée de la pathologie. Comme le théâtre, l'hystérie constitue un moment d'adjonction entre le verbal et le visuel ; elle est une forme de mise en scène des émotions, des mots, des voix, dans un univers artificiel où se joue un excès de représentation. Michel Foucault a souligné dans *Naissance de la clinique* que «l'expérience clinique représente un moment d'équilibre entre la parole et le spectacle. Équilibre précaire, car il repose sur un formidable postulat : que tout le visible est énonçable et qu'il est tout entier visible parce qu'énonçable.»¹⁵ Le rapport entre l'énonçable et le visible est au cœur de la représentation théâtrale qui est le ressassement de discours divers témoignant à la fois d'un excès d'expression et du danger d'amnésie. Pour la psychanalyse freudienne, il s'agit d'inciter la patiente à remémorer les incidents traumatiques par des procédés mnémoniques suivis d'une tentative d'expression verbale. Freud écrit à ce sujet: «Chacun des symptômes hystériques disparaissait immédiatement et sans retour quand on réussissait à mettre en pleine lumière le souvenir de l'incident déclenchant, à éveiller l'affect lié à ce dernier et quand, ensuite, le malade décrivait ce qui lui était arrivé de façon fort détaillée et en donnant à son émotion une expression verbale.»¹⁶ Pour Cixous, la parole théâtrale mine la communication binaire entre patient et médecin en multipliant les modes d'expression.

L'analogie entre le texte de Freud et celui de la pièce a fait l'objet de plusieurs études. Le concept freudien de la sexualité infantile a été examiné, remanié, étudié en vue de prouver que la psychanalyse freudienne s'était magistralement trompée sur Dora. La cible des critiques est en particulier le complexe d'Electre ou le désir de la fille pour son père. Le cas que Freud avait intitulé «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)»¹⁷ se résume comme suit : en octobre 1900, une femme âgée de 18 ans, Ida Bauer (à qui Freud a donné le pseudonyme Dora), est conduite par son père chez Freud. Ayant trouvé une note de suicide sur son bureau, le père s'inquiétait de ce que sa fille allait tenter de se suicider. Selon le père, ce dont Dora «souffrait» et les raisons pour lesquelles il voulait la faire soigner par Freud sont liées à deux événements qui ont eu lieu durant son adolescence. Le premier incident s'est produit à l'âge de treize ans et demi et impliquait Monsieur K, le mari de l'amante de son père, qui s'était trouvé seul avec elle dans son bureau et avait essayé de l'embrasser, ce qui a dû répugner à la jeune fille. Le deuxième incident a eu lieu lors d'une visite, à l'âge de quinze ans et demi, chez les K où Dora avait rencontré Freud. La «scène du lac», comme l'a baptisée Freud, a eu lieu à la maison de campagne où monsieur K a fait des

15. FOUCAULT, Michel: *Naissance de la clinique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 116.

16. FREUD, Sigmund et BREUER, Joseph : *Études sur l'hystérie*, Paris, P.U.F., 1956, p. 4.

17. FREUD, Sigmund : «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)», dans *Cinq analyses*, Paris, P.U.F., 1984.

avances à la jeune fille. Cette fois-ci Dora ne s'est pas tue; au contraire elle a fait un scandale de l'événement en racontant ce qui s'était passé à sa mère et en quittant inopinément l'endroit. Tout le monde s'est arrangé pour accuser Dora d'avoir fantasmé cette scène de séduction et cette ingérence pédophile.

Dans la psychanalyse freudienne, le cas de Dora prend des ampleurs considérables parce qu'il marque le passage d'une théorie de la névrose à la théorie de l'inceste.¹⁸ En effet, la même année où Dora est menée chez Freud est l'année de la publication de l'œuvre capitale de Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900). Cependant, au lieu de mettre l'accent sur les manifestations les plus courantes de l'inceste, notamment entre père et fille, Freud tisse sa toile autour de l'attraction du fils envers sa mère. Le complexe d'Œdipe occasionne ainsi un déplacement de la voix narrative, un passage de la voix de la femme à celle du jeune Œdipe qui deviendra à son tour Œdipe Roi, le fils incestueux. Mais l'arrivée de Dora dans le cabinet de Freud est un exemple de l'ironie du destin; elle est l'incarnation en chair et en os de ce retour du refoulé tant redouté.

Bien que l'histoire de Dora dans la version de Cixous ait fait l'objet de nombreuses critiques, notamment celles d'Erella Brown¹⁹, d'Ann Wilson²⁰ et de Martha Noel Evans²¹, les questions tranchées sont demeurées celles du passage chez Freud d'une théorie des rêves à une théorie de l'inceste, de la subversion de la voix de Dora ainsi que de la façon dont la psychanalyse raffermi les structures patriarcales. Cependant, il reste un domaine très peu exploré dans cette typologie symptomatique de la fin de siècle : la transgression par le jeu dramatique et spatiale de Dora. Dans son article «Le corps hystérique un lieu théâtral,»²² Catherine Mounier aborde la possibilité du rapport entre le corps hystérique et la spatialité théâtrale. Selon elle, «le corps convulsif de l'hystérique en crise est la manifestation du conflit livré sur la scène psychique.»²³ Ce sont les hystériques qui, à la fin du XIXe siècle, auraient amené Freud à prendre conscience de l'existence du théâtre intérieur des fantasmes. Non seulement le corps hystérique s'avère un lieu théâtral, la représentation théâtrale est en soi, un lieu d'hystérie où est mise en espace la frénésie des émotions et de la parole. Ainsi cette réversibilité à la fois des mondes intérieur et extérieur et des lieux de l'hystérie et du théâtre invite à repenser, d'une part, la question du lieu et, d'autre part, la question du jeu. Ainsi, la rupture épistémologique que l'hystérique fait subir au théâtre est principalement liée à une spatialisation de

18. Il importe de noter que la légitimation des cas de l'hystérie précède la psychanalyse, faisant de l'hystérique une figure de proue dans les romans et la fiction littéraire du XIXe siècle.

19. BROWN, Erella: «The Lake of Seduction: Body, Acting, and Voice in Hélène Cixous's *Portrait of Dora*», *Modern Drama*, 39:4 (Winter, 1996), pp. 626-649.

20. WILSON, Ann: «History and Hysteria: Writing the Body in *Portrait of Dora* and *Signs of Life*», *Modern Drama*, 32:1 (March, 1989), pp. 73-88.

21. NOEL-EVANS, Martha: «*Portrait of Dora*: Freud's Case History as Reviewed by Hélène Cixous», *Sub-stance*, 36 (1982), pp. 64-71.

22. MOUNIER, Catherine: «Le corps hystérique un lieu théâtral», dans *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS, 1994, pp. 141-150.

23. Ibid., p. 144.

l'intérieur, à une mise en espace de la voix qui dissout les espaces de la raison et les espaces du jeu. Cette dissolution est en soi spectaculaire; elle répond à ce que Lefebvre appelle «l'espace du discours»:

«Il y a un espace de la parole qui suppose comme on le sait les lèvres, les oreilles, les fonctions articulatoires, les couches d'air, les sons, etc. mais que ces conditions matérielles ne suffisent pas à définir: espace d'actions et d'inter-actions, d'appels et d'interprétations, d'expressions et de puissance, déjà de violence latente et de révoltes, – espace du discours qui ne coïncide pas avec le discours sur l'espace et dans l'espace. Cet espace de la parole enveloppe celui des corps et se développe par celui des traces, des écritures, du prescrit et de l'inscrit».²⁴

Ce sont ces espaces ou ces traces qui intéressent Cixous dans *Portrait de Dora*. Il s'agit, après quelques considérations théoriques, d'examiner les rapports qui unissent les différents niveaux de spatialisation dans la pièce. Sans sous-estimer l'importance des autres éléments de la pièce, il faudra surtout comparer les divers espaces du jeu, notamment la façon dont la pièce intérieure fait avancer l'intrigue du point de vue structural. Ensuite, il sera question d'examiner les notions d'action et de jeu en ce qui concerne le changement que le théâtre au deuxième degré fait subir aux personnages. Et en dernier lieu, il faudra visiter le champ de perception des spectateurs/lecteurs implicites, à la fois ceux qui se trouvent dans la pièce et ceux qui, lecteurs, sont invités à talonner le parcours virtuel de Dora.

2. PORTRAIT D'UN ESPACE DANS L'ESPACE

L'attention portée sur la critique de la psychanalyse dans l'œuvre de Cixous a occulté le domaine de l'interaction du personnage avec l'espace ou les espaces scéniques dans ses pièces. Une telle interaction fait appel à ce que Lefebvre a nommé la «spatio-analyse» ou la «praxéologie de l'espace». Cette dernière se formule sur deux plans: un plan théorique et un plan empirique; les deux étant rattachés à la corporéité scénique. Lefebvre constate à ce sujet que «l'espace entier [...] procède du corps, même s'il le métamorphose jusqu'à l'oublier, même s'il s'en sépare jusqu'à le tuer.»²⁵

Au théâtre, cette double postulation théorique et empirique est soumise à une double économie spatiale et corporelle. La tradition platonicienne qui veut que le corps soit «la prison de l'âme» n'est plus à l'heure puisque la continuité que l'âme prétend assurer au corps est interrompue, scindée, reniée. L'histoire de Dora, selon Cixous «est comparable à un courant qui ne serait pas navigable, à un courant dont le lit serait tantôt obstrué par des rochers, tantôt divisé par des bancs de sable» (15). Dora est ce lit qui scinde la continuité discursive du langage masculin, non parce qu'elle parvient contre toute attente à parler ou à dire son mal, mais parce qu'elle sera la brèche par laquelle le discours transgressif peut s'infiltrer. Les dernières paroles de la protagoniste en attestent:

24. LEFEBVRE, Henri: *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1986, p. 463.

25. Ibid., p. 465.

«Ecrire?... Ce n'est pas mon affaire» (103). Mais la *Voix de la pièce*, ce personnage choral²⁶ poursuivra là où Dora opte pour un silence insondable. C'est grâce à cette Voix que nous apprenons l'accident qui a tué monsieur K et dont Dora a été témoin, «elle le vit tomber» (104). Cette chute dans l'espace du vide et de la mort porte en soi la condamnation de monsieur K et la libération de Dora.

La fermeture de la pièce sur un espace accidentel fait appel à une analyse approfondie des espaces et de la façon dont le corps de Dora est un lieu de retour, un lieu de reproduction géré par un processus de duplication intérieure. En effet, Dora est d'abord dédoublée par sa propre voix – celle qui la pousse à prononcer ces mots : «On dirait une grotte; c'est moi! Moi dans moi, dans l'ombre. Dans vous» (41); ou celle qui la reflète par la voix de la pièce, qui interprète ce «que Dora n'a pas dit» (90). Cette voix est aussi dédoublée dans l'espace, reproduite et projetée dans la pièce, grâce notamment au motif du théâtre dans le théâtre. Dora joue et rejoue les scènes de son oppression : elle les reproduit à chaque fois dans des espaces différents, leur redonnant un sens nouveau toujours réinventé, toujours imprévisible. Ainsi, la scène du théâtre dans le théâtre joue un rôle fondamental à la fois dans l'élaboration de la trame tragique, dans la formation de l'héroïne, et dans l'émergence d'une praxis théâtrale féministe.

Au-delà de la simple adaptation du cas, l'histoire de Dora est racontée dans la pièce en deux heures, simulant la durée d'une séance de psychanalyse que Freud faisait subir à sa patiente. Toutefois, malgré une durée parallèle aux séances psychanalytiques, Cixous imprègne le texte d'interruptions, de disjonctions et de ruptures, où se révèle une temporalité multiple, marquée par les séquences vidéo projetées sur le mur derrière les personnages. Les détails sont ensuite esquissés à partir de la perception de Dora plutôt que de la mémoire faillible de Freud. La multiplication des espaces scéniques qui s'ensuit, ainsi que la projection de séquences filmées (par Marguerite Duras), permettent de raconter l'histoire de Dora de plusieurs angles et niveaux de représentation. Ces projections confèrent à la pièce un pouvoir de déplacement du regard à cause de l'interruption qu'elles imposent à la perception du plateau. Aussi, sur le plan narratif, ces séquences introduisent une coupure narrative qui se superpose à la voix de Freud.

En plus de l'interruption narrative causée par les vidéos, la voix de Freud est interrompue par la voix de Dora, celle-ci lui imposant également un espace où peut se manifester son désir lesbien pour Madame K. Dora implore Madame K d'accepter cet amour lesbien qu'elle ne peut plus cacher et qui s'oppose au désir pédophile de Monsieur K envers elle: «Laissez-moi vous donner cet amour. Son corps d'une blancheur ravissante. Des seins tout petits, la peau du ventre très lisse» (37-38). Mais Dora sait que la société patriarcale ne permettra point qu'un tel amour homosexuel puisse éclore, d'où la distanciation créée par le possessif «son» pour se désigner elle-même. Il est chimérique de vouloir contourner la

26. Cixous écrit un texte qu'elle attribue à un personnage nommé «la voix de LA PIÈCE». Cette voix interprète les événements clés de l'intrigue rappelant le chœur grec dans la tragédie antique.

loi du patriarcat à moins d'être travestie en homme: «Vous ne pouvez pas vous imaginer comme je vous aime: si j'étais un homme, je vous épouserais, je vous enlèverais et je vous épouserais, je saurais vous plaire» (39). Ce scénario de travestissement ou de transsexualisme n'est possible que grâce à l'espace théâtral du jeu. Cixous condamne ainsi d'un coup les trois assises de la psychanalyse, à savoir le portrait de la femme hystérique, la condamnation au silence des femmes et la suppression du désir entre femmes. Comme le résume Erella Brown:

«By locating Freud's case-history within theatre, Cixous underscores the theatricality of psychoanalytical discourse as the «talking cure», using voice, gestures, staging, ritual, and myth, in order to scrutinize the relationship between the semiotics of symptoms as the «acting out» of the hysteric body and the Symbolic order that authorizes its meaning».²⁷

En effet, cet acte d'extériorisation, cet «acting out» est rendu possible par la concentration des forces dialogiques du théâtre dans un seul espace qui les fait s'entrechoquer. La métaphore spatiale est une monnaie d'échange pour Dora qui lamente le fait qu'il «y a une porte dans Vienne par où tout le monde peut passer» sauf elle (14). En déclarant qu'elle se place sciemment en dehors du privilège social de la liberté de mouvement que l'on lègue aux jeunes hommes de son âge, Dora remet en doute ce privilège pris pour acquis: «Des jeunes hommes et des jeunes femmes s'y déversent, je pourrais me glisser parmi le flot, mais je ne le fais pas» (14). Pour elle, c'est exercer sa volonté que de se tenir délibérément en dehors de cette porte afin d'éprouver des sentiments différents. L'espace théâtral permet ainsi de défaire l'opposition binaire, homme-femme, médecin-patiente, intérieur-extérieur et de permettre l'expression des différences simultanées. Pour ce faire, le théâtre tient à sa disposition des procédés de métamorphoses où la figure du théâtre dans le théâtre occupe une place d'honneur. Bien sûr, ce type de mise en abyme n'est pas une invention de Cixous; le théâtre français a depuis toujours fait usage de duplications intérieures de types variés. Le théâtre foisonne d'exemples de pièces intérieures en rapport avec leur cadre dramatique principal. *L'Illusion comique* de Corneille, *Le Véritable saint Genest* de Rotrou, *Kean ou le désordre du génie* de Dumas fils, *Pauvre Btos* d'Anouilh et *Kean* de Sartre n'en sont que quelques exemples. Toutefois, dans le cas de Cixous la duplication intérieure et la répétition se rattachent à une conception spécifiquement postmoderne et féministe de l'inter- ou l'intra-textualité dramatique.

Si Cixous se préoccupe de dédoublements, de duplications, d'emboîtements, c'est parce que quelque chose dans la facture même de l'évolution d'un théâtre féministe l'y obligeait. Bien que le théâtre regorge de techniques d'enchâssements, l'idée de mettre un spectacle dans un autre vise, dans le contexte de l'écriture féminine, de mettre en cause le réalisme psychologique qui édifie la femme en tant qu'objet et victime. *Portrait de Dora* donne à l'idée d'enchâssement une nouvelle interprétation. D'abord, réécrire le cas célèbre de la défaite

27. BROWN, Erella: Op.cit., p. 626.

de la psychanalyse freudienne est en soi un enchâssement intertextuel dans la mesure où la lectrice ou la spectatrice²⁸ implicite et potentielle serait capable, dès sa prise de conscience du titre, de situer la problématique dans la lignée de l'histoire des femmes. Mais, tout en offrant un nouveau regard sur la question de la représentation de la femme, Cixous ne promet pas de redresser les lacunes de la représentation freudienne. Maniant la version freudienne, elle propose d'ébaucher un «portrait» dans le sens étymologique du terme, celui, du latin *portraire* ou «dessin».

Ce que Cixous élimine dès le départ, c'est l'idée d'un compte rendu exhaustif de l'histoire des femmes hystériques. Au contraire, l'activité qu'elle propose à partir du titre démontre son intention première de mettre l'accent non sur l'essence «femme» mais sur son «devenir». Le «portrait», le croquis qui par définition n'est ni scientifique ni objectif s'oppose diamétralement au projet de Freud dont le titre contient les mots «étude» et «cas» ; deux substantifs qui posent de prime abord la condition de la femme comme problématique pour la rattacher ensuite à une pathologie. D'un point de vue philosophique, l'intention de Cixous de déplacer l'attention du cas et de la maladie vers le portrait et le devenir-femme, peut être qualifiée d'anti-mimétique. Elle revêt en effet plusieurs analogies avec le problème épistémologique fondamental du «réel» et du «représenté». Si l'on s'en tient à une analyse prétendument «scientifique» de Dora, dans son état ontologique elle se présente, à nous comme à Freud, en tant qu'objet dont l'unité doit être irréductible et distincte pour qu'elle soit représentable. Toutefois, si l'on considère Dora telle que l'a ébauchée Cixous, d'un point de vue phénoménologique, la variété de ses niveaux d'apparition, les ordres d'imagination auxquels son portrait se rattache, ses aptitudes fonctionnelles et dramatiques différentes de celles qui la fondent en objet regardé, réclament une toute autre appréhension. «Comme une ombre dans les rêves» (9), Dora nous échappe de manière équivoque; son histoire ne pourra être dite ni cernée dans toute sa complexité, ni occultée ou omise. Dès l'avertissement des premières lignes, Cixous nous prévient que notre regard «objectiviste» ne nous permettra pas d'affirmer ou de nier que Dora ait existé ou qu'une scène «doracienne» puisse avoir eu lieu: «on ne peut arriver à décider si une pareille scène a réellement eu lieu» (9) Cixous nous avertit.

3. «ENTRE LA MENACE ET LA DEMANDE»: LE JEU HYSTÉRIQUE AU DEUXIÈME DEGRÉ

La Dora de Cixous se divorce sciemment de son homologue freudien: elle apparaît sur scène divergente en un sens et convergente en un autre de sorte qu'elle devienne impossible à unifier sinon sur un autre plan, différent du premier; on quitte le plan psychologique ou mental pour plonger dans un plan matériel et physique. Ces dimensions, Dora les incarne toutes deux en même

28. Nous avons opté pour le féminin là où il semble que l'auteur s'adresse aux femmes en particulier même si le spectateur masculin n'est pas exclu de cette interaction.

temps. Tout d'abord, elle est cette «voix qui déchire un silence,» ce «ton entre la menace et la demande» (9) qui ne laisse aucune place aux épanchements lyriques de Freud. Ce dernier n'arrivera ni à la contenir, ni à l'analyser; c'est lui qui au contraire s'avérera en besoin d'analyse.

S'inscrivant dans un cadre philosophique et dramatique plus large, la problématique du théâtre dans le théâtre fait comparaître Dora devant le public pour en faire allègrement un sujet de controverse et un lieu de contradiction. Dora résume les sentiments adverses quand elle proclame: «[...] je suis pleine de mémoire et de désespoir, ce qui est étrange, c'est que je pourrais passer mais je suis retenue, je crains, je suis au-delà de toute crainte, mais je n'entre pas, si je n'entre pas je meurs» (14). A l'opposé de Freud, Cixous n'essaie pas de trouver de cohérence ni de logique aux paroles de son personnage, c'est Dora elle-même qui porte la pièce à ambiguïté et théâtralise les autres personnages. Tel un kaléidoscope, elle reflète de différents angles l'*Ethos* de la société viennoise de l'époque, ainsi que la réductibilité du discours freudien; c'est elle qui, dédoublée, renvoie de Freud une image complexe qui le prend à son propre jeu.

A plusieurs reprises, Dora met en doute la raison d'être de Freud et montre les failles dans son système pseudo-scientifique. Deux exemples flagrants de ce procédé se trouvent à deux moments clés de la pièce. D'abord, à la suite de la scène derrière la porte avec monsieur K (24), où Dora exprime une résistance envers Freud en montrant l'incohérence des propos psychanalytiques, répondant à plusieurs reprises aux questions que lui (im)pose le Docteur par des «Je ne sais pas» ou «ça m'est égal» (28). La munition rhétorique de la patiente donne du fil à retordre au médecin qui n'arrive pas à suivre l'histoire et se trouve obligé de revendiquer des explications: «De quoi discutiez-vous?» (31) lui demande-t-il. Ce jeu se poursuit dans la scène de la lettre où Dora ne se soucie pas de rendre l'univers intelligible pour Freud parce qu'elle sent que tout énoncé sera récupéré afin de prouver la validité du système psychanalytique plutôt que de traiter son malaise. Ainsi, à la question: «Parlez-moi de la lettre» (29), Dora répond par une adjuration énigmatique: «quelle lettre?» (29). Ici, Dora renvoie à Freud les doutes et les incohérences qu'il lui a imposées tout au long de sa cure. Sans présenter d'excuses, elle opère un revirement sur la scène où la voix psychanalytique devient l'objet examiné mettant du coup l'hystérie de Freud en spectacle.

C'est ici qu'a proprement lieu la transgression de Dora. Munie du pouvoir, de la connaissance et de la voix, elle épie les moindres gestes du médecin qu'elle enregistre avant de parodier. «Pourquoi faites-vous tourner votre stylo sept fois dans vos mains avant de me parler? Pourquoi?», lui demande-t-elle (62); la réponse de Freud tient lieu d'un énoncé axiomatique où il indique qu'il faut «respecter les règles!». Mais Dora ne lâche pas prise; insatisfaite de cette réponse elle saute sur l'occasion et parodie les mêmes mots. Cette répétition discursive s'accompagne d'une répétition gestuelle: la didascalie qui suit nous indique que Dora «*singe*» son interlocuteur. Une telle indication scénique fondamentale nous renseigne sur l'intention de Cixous: non seulement sa volonté au niveau thématique de concevoir le rapport entre Freud et sa patiente comme

un rapport de force, mais davantage l'affirmation que le personnage de Dora se manifeste par une pluralité identitaire. La pièce dans la pièce est dès lors un procédé qui met en échec en la *singeant* l'intégrité structurale de la rhétorique masculine. En effet, plusieurs facteurs structuraux dans *Portrait de Dora* contribuent à l'élaboration de cette remise en question.

D'abord, grâce à l'argumentation habile de Dora, la cure que Freud et le pouvoir patriarcal veulent lui imposer tourne en dérision. Dora met tout le monde, sauf elle, au milieu de ce spectacle de la dérision que représente la psychanalyse. «Mais qui est à la place de qui dans cette histoire?» s'interroge Freud (66). Dora répond: «Tout le monde. Sauf moi.» Partant d'une croyance dans la valeur cathartique du théâtre, grâce à ce renversement des rôles, Cixous nous présente le processus de la pièce dans la pièce comme un moyen de contre-carrer les ingénieries freudiennes. La scène du lac est aussi un exemple de ce processus puisqu'elle est l'histoire d'un endroit surchargé, façonné pour refléter toute la complexité du désir et du regard masculin. «L'affaire est dans le lac» (14), s'exclame Madame K. Mais Dora reconnaît qu'un espace est toujours un et plusieurs : tout en étant dans le lac, la scène se passe aussi «dans la forêt» (17). Dora rectifie pour ainsi dire la version freudienne et celle de Monsieur K. De ce point de vue et à cause de la double fonction de son jeu, Dora s'avère beaucoup plus ambiguë que son médecin. A la fois grâce au jeu de la patiente et au jeu de la comédienne, elle sort du moule freudien et entre dans la feinte du théâtre.

Sous de tels auspices, Cixous peut se plaire à parsemer le texte d'ambiguïtés sensuelles voulues, à révéler par plusieurs interruptions et identifications aux autres personnages le monde sensible subverti sous le langage scientifique. Pour ce faire, Dora entre dans l'autre, devient ce personnage et le soumet à une expérience des sens. Dora se confond ainsi avec un(e) autre, en se demandant si elle ne peut se transformer en un homme: «Elle se demandait parfois si elle n'était pas elle-même monsieur K. A sa place, comme elle l'aurait aimé» (64). Cette identification avec un homme est exprimée au discours indirect, une façon d'attirer l'attention sur l'ambivalence du personnage théâtral et plus généralement sur l'effondrement des barrières essentialistes de l'identité sexuelle. Engagée dans ce champ de métamorphoses, Dora se permet aussi d'exprimer la voix de Madame K, à qui elle parle au téléphone en adoptant son nom, lui disant: «De la part de Madame K» (95).

Les jeux avec la dimension identitaire s'avèrent décisifs, puisqu'ils permettent aux personnages de véhiculer un discours sur la métamorphose théâtrale ainsi que sur le caractère relationnel de la représentation. À ce sujet, il importe de considérer la relation du couple acteur/spectateur et la façon dont Dora le fonde dans un rapport de connivence. Les multiples identifications de Dora avec différents personnages nous révèlent une virtuose de la scène qui maîtrise son art de comédienne et d'improvisatrice. En metteur en scène, elle dirige même à certains moments les autres personnages, leur faisant découvrir les possibilités que le théâtre peut leur fournir. Comédienne de haut calibre, elle se rend compte du pouvoir qu'elle possède à feindre. En parlant à Monsieur B, elle lui dit: «Tu me comprends, mais tu n'es pas franc. Tu as un trait de fausseté dans

ton caractère» (12). La fausseté est une mauvaise qualité au théâtre parce qu'elle menace de corrompre le rapport du réel au représenté. Ainsi, Dora comprend la dimension de la feinte, «Je ne suis pas franche» (12), admet-elle ; le manque de franchise étant moins grave que la fausseté parce que le théâtre se nourrit de feinte mais n'admet pas la fausseté. Pourtant le risque de sombrer dans le faux est une menace constante dans le jeu théâtral parce qu'à force de simuler, le comédien risque de se morfondre dans l'illusion extrême. Pour contrecarrer ce péril, l'acteur doit répéter, dans le sens de jouer et rejouer les traits de son caractère afin de pouvoir les représenter sans s'y confondre.

La répétition est dès lors la condition essentielle du comédien qui veut maîtriser l'art de la feinte. Dès la première scène, nous sommes en présence d'une Dora qui «repassé» son rôle: «Si vous osez m'embrasser, je vous donnerai une giflé!» et tout aussitôt, «Osez m'embrasser, je vous donnerai une giflé» (9). Elle évoque aussi chez Freud l'importance du rôle et du jeu: «Quel rôle joue là votre mère?» (56) lui demande-t-il. La réponse de Dora : «Savoir. Savoir. Mais *Personne ne sait rien*» (56), s'oppose à l'intention de Freud qui cherche à tout prix à définir les frontières épistémologiques du rapport entre lui et la patiente. Le degré de théâtralisation qu'atteignent les rapports entre les personnages affecte aussi la mémoire des événements. L'épidémie de la fausseté a atteint un tel degré que les détails ne peuvent être vérifiés.

La méditation sur la fonction théâtrale dans laquelle le projet de Dora s'est affermi soulève une question fondamentale. Est-ce que l'imitation peut être une esthétique parfaite qui permet le dépassement de la «réalité» au théâtre ? Est-ce que l'acteur peut traduire cette réalité par l'imitation sans risquer de se perdre dans les marasmes de l'illusion ? Dora est consciente de son rôle d'analogon.²⁹ En tant que comédienne, elle devient l'analogon de son personnage de patiente: elle utilise ses affections réelles, mettant ainsi sa personne à contribution. Toutefois, à l'encontre de Freud, elle ne se laisse pas parasiter par «l'imgo» de son personnage. Elle ne vit pas sa maladie en symbiose; elle sait d'emblée qu'en refusant ce que Freud essaie de lui faire dire, elle accomplit un acte ambigu: elle *s'irréalise* à ses yeux, et à chaque séance elle s'irréalisera davantage dans le sens que donne Sartre à l'irréalisation. Pour Sartre, l'acteur «ressemble à la statue en ceci qu'il est centre permanent, réel et reconnu d'irréalisation (la permanence étant ici perpétuel recommencement plutôt qu'inerte subsistance).»³⁰ Tous les soirs l'acteur se déréalise pour permettre au public une irréalisation collective. Ainsi, le personnage que joue Dora «en se donnant en spectacle, invite les autres ou à le démasquer ou à s'irréaliser avec lui.»³¹ En travaillant sur ses propres émotions, Dora en fait une espèce de greffier constitué de registres et de réactions

29. *L'analogon* désigne les éléments matériels utilisés pour produire, dans le cas d'un portrait, une image, une toile, un cadre et des taches de peinture séchée. Transposé au théâtre, le principe désigne le matériau, y compris le costume et les accessoires, qui est à la disposition de l'acteur et qui lui permettra d'interpréter son personnage.

30. SARTRE, Jean-Paul : *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 221.

31. *Ibid.*, p. 221.

dans lesquels elle puise pour élaborer ses rôles de patiente, de fille, d'amante. Ceci fait, encore faut-il qu'elle irrealise ses émotions afin de les adapter à chacun des personnages qu'elle joue.

Tout le jeu de Dora s'avère dès lors le fruit d'une préméditation qui n'a rien à voir avec la fougue instantanée du jeu du sentiment freudien. Une fois consciente de sa propre dimension de jeu, Dora gagne en lucidité. Le rôle que lui procure le théâtre au deuxième degré lui permet de faire la connaissance d'elle-même en vivant par procuration à travers le personnage de la patiente qu'elle est forcée d'incarner. Sa démarche est plus thérapeutique que la psychanalyse, car c'est cette démarche qui la renseigne sur son mal. La mise en scène, pour ainsi dire ou la représentation de sa douleur, la transforment d'un objet regardé en un sujet regardant. Elle assiste à la fois en spectateur et en acteur à sa propre thérapie; elle devient ce que Sartre nomme «le soutien du non-être»,³² une personne qui a renoncé à une identité réelle, unique et tangible pour se perfectionner dans les identités multiples et les apparences. D'autre part, aux yeux du public interne de la pièce, Dora remet en question l'autorité familiale et sociale et parvient par le théâtre à assimiler leur *Ethos* à sa conscience. Comme dans la vie, elle est forcée de jouer à être patiente; au théâtre elle joue à être sa propre «maîtresse». Elle refuse d'être regardée et épiée par le regard scientifique dont le pouvoir s'avère factice. Par le jeu, Dora souligne le fait que l'autorité de Freud est limitée à la société bourgeoise mais s'anéantit au théâtre. Les enjeux de cette prise de conscience sont accentués dans le rapport de Dora à autrui.

4. ESPACES DE L'AUTRE, ESPACE DU MOI

Si pour Freud, Dora est la production d'une image que le pouvoir patriarcal veut donner de lui-même, pour Cixous, elle est le prétexte par excellence qui dévoile le carnavalesque des rapports à autrui. L'entreprise théâtrale de Cixous est foncièrement dialogique, non seulement au niveau du langage mais aussi et surtout au niveau du pouvoir qu'ont les corps des personnages de s'opposer les uns aux autres. La pièce s'ouvre sur cette confrontation corporelle avec autrui. Dès la première réplique, Dora menace Freud de le gifler s'il l'embrasse (9). En choisissant de mettre en jeu le pouvoir physique du personnage, Cixous fonde des liens profonds avec la scène.

La présence de Dora en face de tous les autres personnages présuppose l'existence non d'une seule scène univoque et prosaïque, mais de plusieurs scènes créées par le caractère composite de l'identité et de l'univers mental de la patiente. Cet univers est en soi un théâtre à part entière dans lequel Cixous nous permet de jeter un coup d'œil. A ce niveau, au lieu de nous indiquer comme d'habitude les entrées et les sorties des personnages, la fonction didascalique nous indique au contraire le déroulement de la prise de conscience du personnage de sa propre situation face à autrui. Les didascalies constituent dans ce sens un texte poétique et dramatique séparé dans lequel nous prenons

32. Ibid., p. 219.

conscience du «*non-dit, perdu, dans le corps, entre les corps*» (23) ou des personnages composites comme «*Madame K. souriante, de plus en plus douce, de plus en plus lointaine, vaporeuse, infinie, très proche, inaccessible [...]*» (37)

Ainsi, par le discours du personnage et par les didascalies, la vision de Dora se multiplie et s'oppose à celle de Freud, pour qui le souci de fonder une théorie cohérente aux dépens de la femme prime sur tous les autres. Dora est indomptable parce qu'elle libère la voix de la femme hystérique qui rend significatives toutes les contradictions. «C'est toi, Dora, toi, indomptable le corps poétique, la vraie «maîtresse» du Signifiant,» annonçait Cixous dans *La Jeune Née*,³³ Le terme «maîtresse» doit se comprendre dans les deux sens, en tant que celle qui *maîtrise* le signifiant et celle qui *joue* ou qui a une aventure amoureuse avec le signifiant. Mairéad Hanrahan écrit à ce sujet que pour Freud la ligne d'interprétation du signifiant suit un tracé unique, un «one-track» qui cherche à éliminer toute ambiguïté, tandis que le rôle de Dora est de brouiller les pistes et de multiplier les sens. En parlant de Freud, Hanrahan ajoute: «his hermeneutics are also *linguistically normalizing*, in that his objective is to replace an ambiguous, open form by a linear narrative, to close down semantic multiplicity in favour of *one meaning*.»³⁴

Pour échapper aux restrictions du signifiant, Dora a recours non au silence, mais à la multiplication des langages. Refusant d'être un manque, elle se livre à l'excès. Un exemple de ce refus nous est présenté dans le passage sur le sens à donner au petit sac. Dans ce passage Freud tente d'imposer à sa patiente un sens différent que celui qu'elle a tenté d'exprimer. Freud l'interroge par cette question: «Ne pensez-vous pas que vos paroles peuvent s'appliquer à une autre signification de ce petit sac?» (51) à laquelle Dora, contre toute attente, répond par: «Oui, si vous voulez. C'est ce que pensent les hommes» (51). Dora reconnaît là que le pouvoir de signifier est un pouvoir dont les autres, les hommes, se sont emparés, et qui lui est interdit. Mais sans se laisser convaincre par cette défaite, elle revient à l'attaque en multipliant les sens et en brouillant davantage les pistes du signifiant. Ainsi, lorsque Freud lui indique que «les mots équivoques sont, dans la voie des associations, comme des aiguilles» (52), elle lui répond par des adjectifs associés aux aiguilles et qui démontrent la complexité de son champ sémantique: «Piqué, percé, cousu, décousu. C'est un travail de femmes» (52). Ici, le travail sémantique s'oppose à la pensée toute faite des hommes.

La vision de Cixous repose dès lors sur une conception baroque de l'identité et de la contradiction que le théâtre permet d'exploiter à merveilles. La manipulation de l'espace du jeu permet de montrer les écarts entre les personnages. Pour Freud le rapport à Dora doit demeurer dans un espace restreint et au niveau de l'échange d'informations qui peuvent contribuer au diagnostic de la «maladie». Pour Dora, c'est ce qui ne se dit pas, ce qui se cache entre les lignes,

33. CIXOUS, Hélène: *La Jeune Née*, Paris, U.G.E, 1975, p. 176.

34. HANRAHAN, Mairéad: «Cixous's *Portrait de Dora*, or Cooking the Books of Psychoanalysis», *Women in French Studies*, Winter (1997), p. 276.

entre les espaces du jeu, qui est porteur de valeur sémantique. Elle ne cherche pas à faire la distinction entre l'espace de la feinte ou du songe et l'espace du réel. A la question «qu'est-ce que vous savez faire?», Dora répond «faire monter les rêves, les souffler, les faire cuire, les rouler, les prendre dans ma bouche» (52). Cette irrévérence à l'égard de la sacro-sainte interprétation des rêves nous révèle une Dora maîtresse des sens et du signifiant parce qu'elle est capable de transformer l'univers du songe et du rêve en univers sensuel, sensible et matériel qui se consomme dans la bouche, qui se vit à fleur de peau. Ce processus, Cixous l'avait souligné dans *La Jeune Née* quand elle proclamait que la femme va faire sien cet univers limite que les hommes se réservent:

«Si la femme a toujours été «dans» le discours de l'homme, signifiant toujours renvoyé à l'adverse signifiant qui en annihile l'énergie spécifique, en rabat ou étouffe les sons si différents, il est temps qu'elle disloque ce «dans», qu'elle l'explose, le retourne et s'en saisisse, qu'elle le fasse sien, le comprenant, le prenant dans sa bouche à elles, que de ses dents à elles lui morde la langue, qu'elle s'invente une langue pour lui rentrer dedans».³⁵

A la fin, Dora ferme la porte sur Freud; elle l'exile hors de l'espace scénique. Laissé au compte de ses fantasmes, il est chassé, condamné à contempler son échec flagrant.

Ainsi, grâce à l'enchâssement d'une pièce dans la pièce, à la double textualité (scénique et filmique), à l'emboîtement des différentes identités de Dora, à l'intertextualité des différents discours sur l'hystérie, Cixous ne rallie pas uniquement l'univers théâtral à l'univers hystérique, elle les fait s'entrechoquer. Elle prête à Dora une attitude polémique face à son époque; polémique dans le sens étymologique du terme qui est «relatif à la guerre.» Dora part en guerre contre le langage des hommes: elle le prend d'assaut et le transforme. Au parcours, elle nous livre une réflexion sur le sens du jeu théâtral, affirmant que le théâtre, dans sa fonction singulière, n'a de rapport avant tout qu'avec lui-même. En nous offrant une façon d'appréhender son personnage, elle nous apprend comment regarder le théâtre. La différence entre elle et Freud, c'est que ce dernier voulait nous interpréter le drame de la femme, la Dora de Cixous nous livre le drame de la comédienne. Comme l'a noté Bernard Dort: «Le théâtre nous propose ainsi une propédeutique de la réalité: le réel y est représenté (sous quelque forme que ce soit) non comme une donnée universelle et immuable, mais comme une tâche à accomplir, comme une antiphysis.»³⁶ Pour nous montrer cette antiphysis, Cixous met face à face l'échec de Freud et la réussite théâtrale de Dora. Tandis que dans l'histoire «réelle» Dora quittait la clinique de Freud le 31 décembre 1899, au théâtre, elle a le dernier mot le jour où, en mai 1900, elle témoignait de l'accident de la mort de Freud, et «ce fut le jour le plus heureux de sa vie» (104).

35. CIXOUS, Hélène: *La Jeune Née*, op.cit., pp. 176-177.

36. DORT, Bernard: *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986, p. 294.

« LE-LIVRE-QUE-JE-N'ÉCRIS-PAS » QUI L'ÉCRIT ? L'APPEL DES COMMENCEMENTS ET DES FINS DANS L'ŒUVRE DE CIXOUS

CATHERINE MAVRIKAKIS
Université de Montréal (Canada)

1. ÉCRITURE ET PROPHÉTIE

C'est à la logique de la prophétie inscrite dans un livre, de la prémonition écrite, à laquelle les livres de Cixous et particulièrement *Tours Promises*¹ convient à penser. Il semble en effet que depuis quelques années, le travail d'écriture de Cixous tourne autour de la question du livre qui veut penser son surgissement, sa venue au monde en enjoignant au temps, au passé, au présent et même à l'avenir d'exister, de se donner dans le livre comme un « ici et maintenant ». Il s'agit pour Cixous d'une part de mettre en scène l'origine de l'acte d'écriture, de donner à lire le commencement comme apparition, comme affirmation spectrale d'un livre à venir et, d'autre part, de voir en quoi le début du livre constitue un événement dont le sens échappe à l'écrivaine et qui pourtant s'accomplit inéluctablement comme une prophétie qui ne pourra être interprétée que plus tard, à la fin du récit. Ainsi Cixous répond à deux questions à la fois : D'où vient l'écriture? Et où conduit-elle? Dans le commencement de chaque livre s'exécute déjà sa fin et tout le travail littéraire de Cixous de ces dernières années est une pensée sur le commencement, sur l'origine comme devenir. Il y aurait donc une étude à mener sur les rapports entre la pensée du livre et le judaïsme de l'écriture de Cixous, comme en parle Maurice Blanchot :

« s'il y a un monde où, cherchant la vérité et les règles de vie, ce que l'on rencontre, ce n'est pas le monde, c'est un livre, le mystère et le commandement d'un livre, c'est bien le judaïsme, là où s'affirme la puissance de la parole et de l'exégèse, où tout part d'un texte et tout y revient, livre unique dans lequel s'enroule une suite

1. CIXOUS, Hélène : *Tours promises*, Paris, Galilée, 2004.

prodigieuse de livres, bibliothèque non seulement universelle, mais qui tient lieu de l'univers et plus vaste, plus énigmatique que lui ».²

Ce travail ne pourra être fait de façon exhaustive ici, mais il sera en quelque sorte promis, esquissé en filigrane et permettra d'entrevoir quels liens se tissent entre la pensée de Cixous et une tradition judaïque du livre.

Tout chez Cixous semble renvoyer au livre et à son commencement, un commencement comme Révélation dont il est impossible de dire, de nommer le contenu. On ne peut livrer, révéler ce qu'est le Révélé : «La Révélation et le Livre sont deux termes contemporains. La Révélation commence avec le Livre. Le Livre est la Révélation. Entrer dans le Livre comme on entre dans l'Histoire qui est en train de s'écrire, c'est entendre la Parole qui se révèle –ici et maintenant».³

En quoi un livre est-il révélation ou prophétie réalisée? En quoi est-il annonciateur? Et comment échapper à ce qui est déjà écrit dans le livre, dès son début, à ce qui travaille les mots, les livres à leur insu prophétique? D'où vient la première phrase d'un livre? Dès sa venue que porte cette phrase de l'avenir du livre? Que promet la première phrase d'un livre? Et cette promesse faite par le livre est-elle tenue seulement quand la dernière phrase de celui-ci est terminée, inscrite, ou encore quand la dernière page se dévoile et vient mettre un terme à la promesse ainsi maintenue et tenue? Le livre se clôt-il sur des pages accumulées qui constituent une promesse en même temps qu'elles exécutent celle-ci? Dans ces conditions, le début du livre inscrit déjà sa fin, et la promesse tenue n'est autre que celle que les premiers mots appellent, prophétisent.

2. LE LIVRE ATOPIQUE

Dans *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*⁴, Cixous commence en italique par une citation d'un texte qu'elle a écrit. Le livre commence ainsi : «*Tout le temps où je vivais en Algérie, je rêvais d'arriver un jour en Algérie, j'aurais fait n'importe quoi pour y arriver* avais-je écrit [...]».⁵ Cette phrase qui ouvre le livre sera aussi dans la dernière phrase du livre *Les Rêveries de la femme sauvage*:

« Je ne pouvais plus désormais chasser le livre qui ne cessait de m'appeler dès que j'ouvrais la fenêtre de l'obscurité. Je me suis redressée dans mon lit en pleine nuit et avec le crayon gras qui est toujours couché à côté de ma main j'ai écrit à grands traits dans le noir : *Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie* ».⁶

Le livre se clora donc sur son début, se refermera sur sa propre répétition, comme si le livre dès son commencement avait déjà inscrit sa fin et qu'il s'agissait pour le texte dans son entier d'être un temps, un espace déployé

2. BLANCHOT, Maurice : *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 575. Cité par OUAKNIN, Marc-Alain : *Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud*, Paris, Lieu Commun, 1993, p. 22.

3. OUAKNIN, Marc-Alain : *Le Livre brûlé*, op. cit., p. 22.

4. CIXOUS, Hélène : *Les Rêveries de la femme sauvage, Scènes primitives*, Paris, Galilée, 2000.

5. Ibid., p. 9.

6. Ibid., p. 168.

entre une fin et un commencement. Ce début ne marque qu'une temporalité qui se répète et qui, telle une scène primitive (sous-titre du livre de Cixous), se rejoue en n'ayant de devenir que dans sa réinscription. Le temps du livre dans sa circularité, marque l'impossibilité d'une marque définitive. Dans ses bégaiements, le livre avoue que le commencement balbutie et se place ainsi du côté d'un temps qui n'arrive pas à se tracer, à se donner une fois pour toutes. Tout se passe comme si l'impossibilité pour Cixous d'arriver en Algérie, alors qu'elle y vit, renvoie à cette autre impossibilité que constitue le commencement du livre. L'impossibilité d'un temps qui inaugure, qui fait sa marque renvoie aussi à l'impuissance du livre de se donner un lieu, lui-même, qui le contienne. Si en ouvrant *Les Rêveries de la femme sauvage* on est dans le livre, on rêve aussi un jour d'y arriver, de commencer ce livre qui ne commence pas, qui commence par une citation, par un texte qui se donne comme début dans la mesure où il est mis en italique et présenté comme emprunté à une autre scène d'écriture. En fait, tout le dispositif livresque nous fait voir ce commencement comme un retrait, une excroissance au texte que pourtant il inaugure. Le livre devient alors « atopique » et les textes qui le constituent ne sont pas tout à fait à leur place : ils se déplacent sans cesse, se dédoublent, sont repris afin de faire du livre un espace d'errance, un lieu ouvert, qui n'assigne pas aux mots une place déterminée où ils pourraient séjourner une fois pour toutes⁷. C'est la question du voyage du sens, telle que Ouaknin la pose qui est ici mise de l'avant. Le sens ne peut se donner là où il se donne, dès le commencement, ou encore en une seule fois. Il ne peut s'appréhender que dans son exil, dans ses pérégrinations qui le révèlent comme insaisissable, inassignable. « Le dire du voyage, écrit Ouaknin, ne doit pas s'arrêter, s'échouer dans un dit ».⁸ À cela, il faudrait ajouter en faisant écho à Ouaknin que le dire du commencement ne doit pas s'arrêter, s'échouer dans un dit. On doit affirmer qu'un texte, dès son origine, ne doit pas s'enfermer dans ce qu'il nomme et ce qu'il appelle, convoque en son début. Il doit laisser ouvertes les possibilités multiples du livre, ne pas enfermer le sens de celui-ci dès son apparition, dans la première phrase et doit permettre au contraire, le voyage du sens et de l'interprétation. Dans ces conditions, on peut dire que l'œuvre de Cixous est hantée par la peur d'un dire, d'un commencement, qui serait la mort annoncée, prédictible, de ce dire, de ce commencement. Comment écrire sans achever l'écriture, sans fixer le sens? L'origine du livre doit être alors nomade, se déplacer dans le livre, se concevoir comme dynamique, dans un hors-lieu. On peut alors penser aux mots de Jabès cités par Ouaknin : « Le livre est peut-être la perte, de tout lieu, le non-lieu du lieu perdu. Un non lieu comme une non-origine, un non-présent, un non-savoir, un vide, un blanc ».⁹ Le livre chez Cixous est alors pensé comme un espace impossible ou difficilement pensable, dans lequel le début est aussi la fin, créant ainsi une étrangeté en lui,

7. Je renvoie ici à toute l'idée du texte atopique telle que Marc-Alain Ouaknin la développe dans *Le Livre brûlé*, op. cit., pp. 220-222.

8. OUAKNIN, Marc-Alain : op. cit., p. 221.

9. JABÈS, Edmond, cité dans OUAKNIN, Marc-Alain: op.cit., p. 220.

se donnant de cette façon comme un site à peine cernable, ouvert sur lui-même. L'écriture est sous le signe d'une impossibilité, d'un « non-lieu », pour reprendre le mot de Jabès, ou d'un perpétuel voyage. C'est bien l'éclatement d'un espace littéraire circonscrit, évident qui ainsi se manifeste : le livre devient un espace à repenser dans son épaisseur, dans son volume et dans les répétitions qu'il porte. Il devient insaisissable, imprenable puisqu'il peut et doit se prendre par tous les bouts (sa fin et son commencement) en même temps. Cette « atopie » du livre enlève l'illusion de la possession du sens, puisque chaque moment du livre peut être repris ailleurs dans le livre, réinterprété. Le voyage du sens et le livre « atopique » nous rappellent que :

« Les mots exode, exil, aussi bien que les paroles entendues par Abraham : « Va-t-en de ton lieu, natal, de ta parenté, de ta maison » portent un sens négatif. S'il faut se mettre en route et errer, est-ce parce qu'exclus de la vérité nous sommes condamnés à l'exclusion qui interdit toute demeure? N'est-ce pas plutôt que cette errance signifie un rapport nouveau avec le « vrai »? N'est-ce pas aussi que ce mouvement nomade (où s'inscrit l'idée de partage et de séparation) s'affirme non comme l'éternelle privation d'un séjour, mais comme une manière authentique de résider, d'une résidence qui ne nous lie pas à la détermination d'un lieu, ni à la fixation auprès d'une réalité d'ores et déjà fondée, sûre, permanente? »¹⁰

L'Arche est le lieu du non-lieu : lieu de la parole divine (et humaine) : « voyage de l'Arche », voyage de la parole! »¹¹

Il faut alors penser aux récits de Cixous publiés dans les dernières années comme une arche, celle de Noé, un non-lieu nomade. Cette hospitalité du livre faite aux animaux est très présente dans le travail de Cixous : « Le livre recueille les chiens abandonnés qui n'ont pas été recueillis par le sujet ».¹² Je rappelle que le début de livre *L'amour du loup et autres remords* fait justement référence à cette problématique de l'Arche : « Les personnages rassemblés sous le toit de volume sont des animaux ».¹³ Le livre se conçoit alors comme apparence de demeure puisqu'il comporte un toit, mais en cette maison qu'est le livre rien ne réside, ne peut être sédentaire. Cette maison, comme l'Arche biblique, erre sur les eaux. À cela, il faut ajouter que l'Arche d'Alliance ou l'Arche Sainte est dans la tradition judaïque un coffre où les Hébreux gardaient les Tables de la Loi et que maintenant ce mot désigne aussi le meuble où sont déposés les rouleaux de la Torah dans la synagogue. Il y a donc un lien très évident entre l'écriture et l'Arche, comme lieu d'accueil des textes. C'est contre la catastrophe que le livre s'écrit, pour sauver ce qui peut être détruit, oublié. En ce sens, il est bien l'Arche de Noé puisqu'il accueille momentanément ce qui doit échapper au déluge, ce qui peut disparaître : ici l'inoubliable.

10. Tout ce passage est déjà indiqué entre guillemets par Ouaknin, sans qu'il donne la source de ces mots.

11. OUAKNIN, Marc-Alain: op. cit. pp. 222-223.

12. CIXOUS, Hélène : *L'Amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, 2003, p. 165.

13. Ibid., p. 9.

« Le livre que je n'écris pas » qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans...

« Cet inoubliable est très oubliable. Au moment où il se produit, *je le sens*, c'est une sensation comparable à l'état qui suit le rêve : je dois le noter vif, ou je ne note pas et il disparaît... Si l'écriture ne venait pas conclure un pacte avec l'événement vital cet événement n'existerait plus. Très tôt, je me suis obligée à une discipline : au moment où l'inoubliable se produit qui va être oublié au moment même où il se produit, je m'ordonne « Attention ! agis ! ». C'est la devise de Faust : « Attarde-toi, instant, tu es si beau. *Verweile doch. Prends ton temps, instant. Prends ton éternité dans tes bras de mimosa. Je te prends prenant ton éternité dans tes bras* ». ¹⁴

C'est donc contre le désastre que le livre écrit. Mais ce refuge que peut constituer le livre n'est que temporaire et défaillant. Cixous insiste sur ce fait : « Le livre avoue les limites de l'hospitalité et du recueillement. Il faut le dire. Nous faillons ». ¹⁵ Dans ses limites et ses failles, le livre ne parvient pas totalement à accueillir, et c'est en ce sens qu'il ne peut être une demeure dans laquelle on séjournerait puisque son hospitalité n'est pas totale. Le livre est alors voué à un certain échec de l'accueil et de l'écriture qui en ce lieu impossible ne peut trouver la paix du sens.

Au début du livre *Les Rêveries de la femme sauvage*, Cixous fait donc référence à un commencement, celui d'un « avais-je écrit », qui met en suspens le commencement du livre que nous avons entre les mains, *Les Rêveries de la femme sauvage*. Ce début renvoie à un autre moment que celui où s'écrit ce texte, mais il sert ici néanmoins de commencement, tout en faisant signe à une autre commencement. C'est cette apparition du livre, des livres à commencer dont Cixous parlera :

« j'avais écrit cela en pleine nuit de juillet et comme cela m'arrive parfois lorsqu'un livre fait son apparition, en pleine nuit toujours, attendu certes, espéré avec une patience extrême, capable de toutes les confiance et de toutes les humilités concevables et inconcevables, j'avais écrit ces lignes sur le coup du surgissement espéré mais inimaginable du livre qui donc voulait bien se rendre à mes supplications infiniment timides et donc comme je le fais dans ces cas de manifestation nocturne, j'avais écrit sans allumer afin de ne pas risquer de faire fuir le Venant [...] ». ¹⁶

Or à l'apparition du livre en pleine nuit, Cixous répond sans hésiter et fait tout pour que le fantôme qu'est le livre ne disparaisse pas. Néanmoins si le livre se donne, c'est pour mieux de dérober, ce début sera perdu.

Cixous raconte qu'elle a écrit cinq pages « dans la joie sans garde » ¹⁷ sur son désir d'arriver en Algérie alors qu'elle y était. Or ces cinq pages ont été égarées, déplacées. Cixous les cherche longtemps ces « fameuses pages qui lui ont été accordées la nuit » ¹⁸ et n'arrive pas en en faire le deuil. Elle écrit : « [...] je ne cherchai d'ailleurs à aucun moment à me remémorer ces pages, l'idée de

14. Ibid., p. 172.

15. Ibid., p.165.

16. CIXOUS, Hélène: *Les Rêveries de la femme sauvage*, op. cit, p. 9.

17. Ibid., p. 11

18. Ibid., p. 12.

les reconstituer était inacceptable, je voulais celles-là, celles qui m'avaient été données et qui par un tour totalement inexplicable s'étaient volatilisées». ¹⁹ Enfin, après un travail sur la dépossession de l'Algérie, elle comprend que le livre lui-même, tout comme le pays, le lieu familier, est aussi une dépossession, une perte et qu'il faut cesser les recherches des pages perdues. Elle en arrive à penser l'écriture d'un livre comme remplacement des pages perdues, mais surtout comme remplacement impossible, puisque le livre qu'elle écrit à la place de celui qui est égaré lui rappellera qu'elle a perdu le commencement du livre, que tout livre est perte et rappelle celle-ci: «J'avais perdu un trésor irremplaçable. Et c'est cette perte irremplaçable elle-même qui allait remplacer les pages dont je n'admettais pas encore la mort, même si le temps passant, je m'approchais d'un abandon des recherches, c'est à dire d'un abandon d'un membre de mon âme». ²⁰ C'est dans le sens de la perte, de la dépossession qu'il faut alors aussi comprendre le livre comme « atopique ». Le livre perdu ne se retrouve pas dans le livre écrit, il ne trouve pas là son lieu, puisqu'il n'aura pas lieu. Seul aura lieu le non-lieu qu'est le livre. La promesse du livre sera tenue dans le remplacement auquel celui-ci a donné naissance et pourtant elle sera rendue impossible.

3. LE LIVRE DE BON OU DE MAUVAIS AUGURE

Hélène Cixous dans *Tours promises* met en scène le livre à la fois comme promesse et prophète. Le livre annonce, n'annonce que lui même dès son début. En son commencement, il fonctionne comme son propre augure. Mais il reste prophétie, dans la mesure où ce qu'il annonce c'est lui-même comme ce qui vient, ce qui n'a pas (encore) lieu. Ainsi, le livre n'est pas ici le messie, mais bien plutôt sa promesse, promesse comme messie. Il se constitue en prologomènes, prologues qui ne conduisent jamais qu'à une prophétie, celle du livre comme ce qui n'advient que dans son annonce. Le livre en ce sens devient un travail préhistorique, toujours antérieur à lui-même et pourtant il ne peut prétendre autre chose que d'être son propre contemporain, puisque, après lui, il n'y a encore que lui. Le livre est toujours cette promesse d'un futur qu'il constitue au présent. Il pourrait porter comme titre celui du livre de Blanchot *Le Livre à venir* ²¹. C'est toujours lui, la promesse tenue et toujours différée. Le livre commence ainsi sur son impossibilité de commencer, sur une promesse qui ne peut se réaliser tout de suite ni pour l'auteure ni pour le lecteur .

Or comme tout oracle, le livre pour Cixous peut être de mauvais augure. Il a le pouvoir de conduire au maléfique et est ce par quoi le malheur, lui-même, a la possibilité d'arriver. Mais, en même temps il est œuvre de conjuration, d'exorcisme de ce que lui même contient : sa prémonition malfaisante. Cixous se rappelle que, petite, elle entre « dans la fiction sans la conscience ». ²² C'est à

19. Ibid.

20. Ibid., p. 17.

21. BLANCHOT, Maurice: *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1955.

22. CIXOUS, Hélène: *Tours promises*, op. cit, p.184.

« Le-livre-que-je-n'écris-pas » qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans...

la mort de son père qu'elle commence à écrire. La mère avait éloigné les enfants de la maison afin que la fin du père puisse avoir lieu, que la fin soit terminée et que les enfants n'assistent pas à cela. La mère avait, bien sûr, menti aux enfants en les confiant à une personne du voisinage puisque le père était déjà mourant ou peut-être mort et qu'elle ne leur avait pas dit :

« Afin de contrer ce mensonge minable et le pressentiment affreux de la mort de mon père, pressentiment dénié combattu jour après jour par l'hypocrisie lamentable de l'entourage, je m'étais mise à écrire un roman ou plutôt j'avais écrit un roman en trois jours une œuvre conjuratoire, adressée au destinataire déjà mort mais prétendument vivant et que je lui remettrais au plus tôt ». ²³

C'est ici contre le pressentiment que s'écrit le roman, comme cette promesse de la mort de son père que l'enfant Cixous porte en elle et qu'elle ne peut défaire que dans le livre destiné au père et à sa survie impossible. La question du livre se veut alors celle d'un serment d'écriture qui tient le père en vie, mais qui travaille le lieu même du pressentiment du futur en remplaçant ce futur, en le transformant. C'est donc pour remplacer la réalité que Cixous pense écrire, petite : « Je me suis réjouie d'avoir trouvé un remède à la méchanceté de la réalité qui prétend nous assigner une fois pour toutes à des faits qui ne conviennent ni à notre personnalité, ni à notre droit de déplacement ». ²⁴ En fait, le père au moment du début du livre de l'enfance écrit par Cixous était sûrement déjà mort. À la fin du père, les enfants ne furent pas conviés et Cixous, l'enfant, écrit son texte chez les voisins, contre la mort du père, pressentie, mais qui était peut-être tout simplement sentie, parce qu'elle avait peut-être déjà eu lieu sans que l'enfant pût le savoir. Le livre s'écrit donc non seulement contre la mort, dans la lutte, mais aussi dans un accueil de celle-ci. Il est pressentiment inscrit dans le texte, pressentiment ou sentiment ou encore post-sentiment, analyse faite à son insu par une enfant à qui précisément on ne dit pas cela, on ne parle pas de la mort à venir ou passée. Cette enfant ne sait rien mais le livre pourtant sait tout en ne sachant pas en fait s'il s'écrit dans la perception du présent ou dans l'anticipation du futur, la mort du père. Il se veut avant tout l'effacement de cette fin terrible, inéluctable peut-être déjà advenue, par un remplacement plus heureux. Il s'écrit dans l'après coup qu'il prend pour le futur sur lequel il aurait prise. L'écriture se trouve alors du côté de la conjuration tout autant que de la prémonition, de l'acceptation de l'inéluctable parce c'est en elle que se dépose le père à la fois mort et vivant. L'écrivaine est paradoxalement prophète de malheur et oiseau de bon augure, elle apporte dans une même parole, la survie et la mort du père, la naissance du livre et sa fin, son commencement et sa clôture.

4. L'ORIGINE DOUBLE DU LIVRE

Tours promises d'Hélène Cixous s'ouvrira donc sur deux commencements. À l'instar de ce qui se passe dans la Genèse qui décrit précisément le commence-

23. Ibid., p. 189.

24. Ibid., p. 188.

ment de tout, il ne peut y avoir un seul commencement, mais bien deux, que l'on retrouve d'ailleurs dans la table (des matières) sous les titres : « commencement du 15 juillet »²⁵, « commencement du 11 juillet ».²⁶ S'il y a un deuxième récit de la Création dans la Genèse, qui ne contredit pas le premier, mais qui le reprend en s'y substituant, en le défaisant, alors qu'il s'empêche lui-même d'avoir le dernier mot, ici, dans le texte de Cixous, il y aura aussi deux débuts, qui seront toujours en rapport de double, de miroir l'un de l'autre. Cette idée de la gémellité, du deux comme inaugural, traverse tout le livre *Tours promises* de Cixous comme il traversait *les Rêveries de la femme sauvage* ou *Benjamin à Montaigne Il ne faut pas le dire*²⁷. Il y a en effet les tours jumelles, les Twin Towers, la tour Montaigne et les tours de Manhattan, le frère et le semifrère, la mère et la tante, les deux vieilles tantes Selma et Jennie Jonas qui sont autant de manifestations d'un dédoublement nécessaire de tout dans le récit, de tout récit. Au commencement étaient deux paroles, au commencement étaient deux commencements, comme si le principe qui engendre le livre, son origine est d'avance marqué par l'impossibilité de l'un, du singulier. La gémellité des commencements, leur travail de répétition font en sorte que le récit peut apporter le malheur ou le bonheur : il est pris dans une indécidabilité de sa propre prophétie.

Cixous écrit dès le début, dès les commencements : « Maintenant j'avais deux commencements à peine séparés par quelques jours pour ce nouveau livre [...]. Le fait d'avoir deux commencements en lice dès le départ est une chose aussi mauvaise que bonne. Se plaindrait-on d'avoir du choix? Le choix est la chance est le malheur humain. Comme s'il y avait une loi ».²⁸ En ce sens, le texte est prophétique, sans que l'on sache de quoi : du bon comme du mauvais. On ne peut comprendre sous quel signe il s'écrit. Son sens va dans tous les sens et reste à l'image des rêves prophétiques de la narratrice qui n'ont « aucun sens aucun ».²⁹ Comme si justement la prophétie restait toujours voilée, non signifiante et non intelligible. C'est en cela qu'elle serait prophétie parce qu'elle reste sans sens défini, immédiat. Elle semble toujours porteuse de deux sens au moins qui ne vont pas toujours dans le même sens. Or, pourtant dans l'après coup, dans le posthume du texte, ce qui est advenu sera vécu comme prévisible, lisible :

« Ainsi la chose qui ne pouvait pas arriver est arrivée, donc la chose avait semblé ne pas pouvoir arriver, elle portait en elle le gène de son autodestruction et nous n'avons rien vu. Non que nous soyons aveugles mais que précisément ce qui va périr par exécution capitale intérieure présente pendant de longues périodes, des années parfois, l'apparence de l'immortalité ».³⁰

25. Ibid., p. 15.

26. Ibid., p. 31.

27. CIXOUS, Hélène : *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*, Paris, Galilée, 2001.

28. CIXOUS, Hélène : *Tours promises*, op. cit., p. 9.

29. Ibid., p. 33

30. Ibid., p. 89.

« Le-livre-que-je-n'écris-pas » qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans...

« Plus tard, après enquête, il sera démontré que tout était prévisible, il eût suffi de pouvoir lire l'illisible et on aurait bien vu l'invisible ». ³¹

Dans le post-catastrophique, ou encore le post-mortem, il est possible de voir qu'on aurait pu avoir vu. La prophétie ne se dévoile que dans son accomplissement posthume, même si elle contenait en elle de quoi la faire apparaître, elle reste ce qui ne peut se comprendre qu'après enquête, toujours trop tard, après coup même si elle porte des pressentiments dont on ne peut jamais savoir avant s'ils engendreront du bon ou du mauvais.

5. L'APRÈS COUP

C'est à une réelle théorie de la lecture que Cixous convie ainsi ici. Il est possible de lire seulement quand tout a été accompli, a posteriori et ce qu'on lit c'est précisément ce qui a résisté à toute lecture, à l'interprétation et qui pourtant commande celle-ci :

« Je ne vois même pas que je ne vois pas, je ne sais même pas que je ne sais pas, mais quelqu'un d'autre en moi dans mes ténèbres reçoit l'information perdue et me fait plus tard, auparavant, parvenir le télégramme. La personne dans l'obscurité qui surprend ce qui m'échappe, qui est sur le passage de ce qui pour moi n'a pas eu lieu, qui me donne des nouvelles de tous les mondes c'est elle, elle, comme il dit dans *H.C.* ». ³²

La lecture ainsi pensée s'effectue donc à l'insu de celle qui lit, qui ne voit pas, mais qui, ne voyant pas, voit et peut lire ce qui se donne à lire comme perte. Cette perte, ce « ce qui n'a pas eu lieu » a lieu a posteriori, « plus tard », écrit Cixous, mais ce « plus tard » est aussi un « auparavant ». Qu'est ce « plus tard, auparavant » dont Cixous parle? Qu'est cette confusion des temps qui fait que le futur est déjà dit, inscrit, réalisé sans avoir été? C'est le temps de l'événement comme ce qui était annoncé, de l'événement comme prophétie, comme prémonition advenue, comme prédiction réalisée. La prophétie n'avait peut-être pas été proférée, mais dans l'événement et son « après coup », on sait qu'on aurait pu prévoir et voir que quelque chose en nous, l'autre, a bien déchiffré et que ce qu'il a interprété était vrai. La prophétie est advenue. L'autre en nous ne se trompe jamais a posteriori, après, auparavant. Il a prophétisé dans l'après coup. Advient ce qui était appelé à advenir. Il n'y a qu'à savoir lire, à posteriori, auparavant. Dans le savoir qu'on a su que confère l'événement. En quelque sort le post-catastrophique et toujours une pré-catastrophe, la lecture d'un auparavant qui vient décider du passé comme du maintenant, qui donne l'événement à lire à l'aune de la prophétie qu'il a réalisée à son insu.

La théorie de la lecture qui soutient ici le livre reste une théorie de l'écriture, comme lecture. Il n'y a d'autre écriture que celle qui se lit, celle qui, à travers elle-même, lit l'insu après coup. Cet « in-su » qui travaille le texte ne cesse de le

31. Ibid., p. 90.

32. Ibid., pp. 49-50. Ici Cixous fait référence au texte de DERRIDA, Jacques : *H.C. pour la vie, c'est à dire*, Paris, Galilée, 2002.

faire avancer comme interprétation de lui-même. Ceci fait de l'auteure une lectrice pythie de ses propres mots qu'elle décrypte toujours, qu'elle interprète en recréant une autre parole indécryptable, prophétique qui demande à son tour, justement son tour promis, d'être décrypté prophétiquement. Il n'y aurait dans les derniers livres de Cixous (et même avant, mais cela serait à penser) que de la prophétie, une série de prophéties non interprétables mais toujours interprétées. Le livre serait donc au plus près de la parole prophétique si l'on accueille l'idée que la parole c'est déjà de l'écriture, du non-immédiat, quelque chose à décrypter indéfiniment comme la parole biblique, comme le verbe. L'écriture apparaît comme une science divinatoire qui ne conduit jamais, dès son origine. à un sens, mais qui dès le départ est double, sans sens premier. Le sens dévoilé est pourtant toujours le vrai, une prophétie accomplie. Le futur est un déjà vu, pressenti dans le sens où ce qu'il fait advenir c'est le passé ou quelque chose inscrit en celui-ci. Ainsi, rien ne peut arriver de nouveau. C'est là qu'est la malédiction dont il faut se délivrer. Cixous écrit à ce sujet : « mon ambition secrète était surtout d'exorciser la malédiction qui nous mettait dehors, le plus vite possible ». ³³ L'écriture est conçue comme maudite dans la mesure où elle porte sa fin inscrite en elle. Le début d'une phrase commande sa terminaison. Et la première fois engendre la dernière, pas maintenant, mais dans cet « après, auparavant » que Cixous pointe du doigt et que j'appelle l'interprétation. À la fin, tout est à sa place. Nous voyons maintenant que nous aurions pu savoir, mieux lire : c'était écrit.

La stratégie de Cixous consiste alors à brouiller l'écrit, à le multiplier, à le complexifier. Le texte a deux commencements, se double comme les tours jumelles, se double de digressions, de paroles qui le conduisent dans toutes les directions, afin de déjouer la malédiction d'une interprétation qui d'avance, « après, auparavant » crée un effet de sens et un seul sens, une direction au texte. On pourrait dire que Cixous est une Pénélope de l'écheveau du temps prophétique. Il s'agit pour elle de détricoter tous les fils de la destinée du livre afin d'empêcher la fin inéluctable d'avoir lieu. Faisant cela, bien sûr, elle participe autrement au destin auquel rien n'échappe. Le livre, va toujours en avant, vers sa progression, vers sa fin.

Le double de remplacement qui se substitue à un objet dont on n'arrive pas à faire le deuil participe de cette tentative de « dés-intrication » du destin. Le travail du posthume comme accomplissement d'un début hante *Tours promises* et plus généralement les livres de Cixous. Elle-même parle d'elle en « posthumiée » ³⁴ et je pense que c'est contre cette « posthumisation » ³⁵ qu'elle écrit, contre l'œuvre dans sa totalité qui veut former un tout, du premier livre au dernier et qui créera un sens « après, auparavant ». *Tours promises*, ne l'oublions pas, raconte le moment où Cixous confie ses manuscrits, des caisses et des caisses

33. Ibid., p. 256.

34. Ibid., p. 64.

35. Je réfère ici, par intertextualité, au mot de Cixous.

« Le-livre-que-je-n'écris-pas » qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans...

à la BN, le moment où en quelque sorte la logique du posthume, de l'interprétation finale prend place. « Lorsque mon ami Jacques Derrida s'est adressés au public de la BN, il dit « gardez vous de » ou il a dit : « jette! » Je n'étais pas moi-même, je n'étais que d'une oreille. J'aurais dû écouter l'oracle. Écoute-t-on l'oracle? De quelle oreille?»³⁶ Or Cixous ne jette pas le livre, les livres, elle les archive à la BN et ainsi entre dans la logique de l'« après, auparavant ». Comment y échapper? Le livre, en effet, est tout, il n'y a pas de hors livre pour elle. La théorie de la lecture chez Cixous est une théorie herméneutique du monde et du livre, du monde par le livre, du livre par le monde.

6. LE-LIVRE-QUE-JE-N'ÉCRIS-PAS

Dans les récits de Cixous, ceux qu'elle écrit depuis quelques années, il y a la mise en scène d'un jeu que jouerait le livre avec la vie. On pourrait dire que Cixous travaille l'histoire familiale, la rejoue. Elle ne raconte pas des histoires, elle tisse des liens toujours étranges, faux et vrais entre la réalité et la fiction, en rendant ces dernières inextricables. Le livre et la vie sont avalés l'un par l'autre, « invaginés » dirait Derrida, le philosophe, personnage des livres de Cixous. Le livre et la vie se confondent. En ce sens, le livre qui pense le monde, qui le reflète, le prend en lui, fait advenir le monde comme livre et le livre comme monde. Il y a là un geste d'« inséparation » entre la réalité et la fiction C'est du moins ce que le livre prétend, parce que nous lecteurs nous n'avons accès qu'au livre qui « insépare », qui gobe la réalité, qui la fait sienne en lui redonnant toujours vie, autrement. Le livre a des effets sur la vie. En effet, le personnage du livre a une vie qui vient perturber celle de son modèle. Un personnage du livre se détache de ce qui est son jumeau dans ce que Cixous décrit comme la vie. Le personnage peut venir gâcher la vie de la personne, c'est du moins de que raconte le livre *Tours promises*, où le texte dit que le frère de la narratrice, H.C. nommée par le Derrida du texte, ne veut plus être le personnage que sa sœur a créée et interdit à cette dernière dorénavant de l'utiliser dans ses livres. Le personnage et la personne refusent l'« inséparation », mais c'est le personnage du livre comme frère réel qui exige cela, c'est le frère réel déjà personnage qui demande à ne plus être ce qu'il est. Le personnage ne veut plus être personnage, mais comment le pourrait-il? Nous sommes confrontés à un paradoxe ici. Nous pourrions dire ainsi que la vie est déjà un personnage de Cixous. En ce sens, le livre n'a d'une certaine façon pas de hors soi. Il n'est que soi et tout prend sens en lui, dans un sens qui approche du non-sens.

Et pourtant quelque chose hante le livre qui n'a pas d'extériorité. Quelque chose lui échappe en lui-même. C'est son propre fantôme, ce qu'il aurait pu être ou plutôt ne pas être :

« Pas un jour depuis bientôt quarante ans sans que je pense à ce livre dis-je. Je pense au livre que je n'écris pas. À force d'y penser celivrequejen'écris pas devient mon compagnon inconnu mon ombre invisible mon allié secret mon tout sans visage

36. CIXOUS, Hélène : *Tours promises*, op. cit., p. 64.

mon invivant sans mort, à moins qu'il ne soit le livre laissé pour mort par chaque livre que j'écris aux prix d'un livre que je n'écris pas».³⁷

Si Cixous n'arrête pas d'écrire, si elle accumule les pages, les livres à une vitesse vertigineuse, c' est parce qu'il faut bien qu'Hélène Cixous n'écrive pas ce livre qu'elle n'écrit pas. L'écriture devient une façon de ne pas écrire le livre imaginaire, souhaité, qui permet à tous les livres de s'écrire dans l'impossibilité qu'il a, lui, d'exister comme advenu. Il n'est que promesse qu'on ne peut tenir. «Je crois, écrit-elle, que Le-Livre-que-je-n'écris-pas est la cause première de tous les livres, la tombe et le berceau de Dieu».³⁸

Pour Cixous, alors que tous les livres qu'elle écrit ne peuvent tenir leurs promesses, « le- Livre-que-je-n'écris pas » peut, lui, être fidèle à sa parole, puisqu'il n'est pas sous l'égide de sa prémonition, de sa prédestination qui dès la première ligne le happerait vers sa fin. C'est sur « le-Livre que-je-n'écris-pas » que Cixous dialogue avec sa fille dans le livre *Tours promises*

« Le livre que je n'écris pas » dit ma fille, c'est générique.

Le livre que je n'écris pas, dis-je, c'est celui que je n'écris pas, c'est Lui seul.

Ou peut-être dit ma fille, emploi mallarméen du Livre, Le livre, je ne l'écris pas, la chose livre en général je ne l'écris pas,

Mais aussi, pensai-je, le Livre que je n'écris pas c'est celui que je n'écris pas [...]. »³⁹

Parce qu'en fait, pour Cixous, « le-Livre-que-je-n'écris-pas » est le seul qui ne se soumette pas à la loi de l'écriture. Il ne fonctionne pas en engendrant le sens passé, présent et à venir. Il n'est une machine prémonitoire qui ne s'arrête jamais d'être la lectrice du passé faisant ainsi advenir un futur. Le livre, en général, est progrès. Il avance. « Celui-que-je-n'écris-pas » ne répond à aucune suite logique inscrite dans son commencement, à aucun impératif d'en finir : « Cependant mon livre va toujours en avant. Tandis que Le-Livre-que-je-n'écris-pas va librement dans toutes les directions ».⁴⁰

Cixous n'échappe pas au livre, au posthume. C'est par lui, en lui, qu'elle le déjoue. Si le livre va toujours vers sa fin, comme nous l'avons vu, « le-Livre-que-je-n'écris-pas » va dans tous les sens et défait les interprétations. Il est souverain, possible, toujours possible puisque virtuel. Il accompagne l'écriture sans jamais s'y trouver pris : « Je pense si souvent et peut-être toujours au Livre-que-je-n'écris-pas, je ne peux pas dire qu'il y a des jours ou moments où je n'y pense pas, c'est seulement la nature de ma façon d'y penser qu'y varie [...]. Je peux me dire que j'aimerais l'écrire, mais cette pensée appartient au royaume du ne jamais écrire».⁴¹ Ce travail du négatif que l'on pouvait avoir déjà relevé

37. Ibid, p. 21.

38. Ibid., p. 108.

39. Ibid., pp. 20-21.

40. Ibid., pp. 152-153.

41. Ibid., pp. 106-107.

« Le-livre-que-je-n'écris-pas » qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans...

dans le livre de Cixous *Le jour où je n'étais pas là*⁴² vient paralyser l'ordre du posthume, de l'œuvre faite, classée et interprétée. Le jour où je ne suis pas là, quelque chose arrive de primordial, de même que c'est « le-Livre-que-je-n'écris-pas » qui reste le plus important. *Tours promises* finit ainsi :

« Tout est à cause du Livre que je n'écris pas.
Tout est à côté ».⁴³

La prophétie du livre se réalise implacablement dans la mesure où elle laisse la liberté au « Livre- que-je-n'écris-pas ». Le livre qui s'écrit devient le prix à payer pour faire exister « Celui-que-je n'écris-pas ».

« Si je n'avais pas ce livre, avais-je noté dans le cahier noir 1998, ce livre à ne pas écrire je n'écrirais pas mes autres livres, c'est pour ne pas écrire ce livre que j'écris d'autres livres, on peut donc penser qu'à ne pas écrire on écrit d'autant il faut un livre à ne pas écrire, ce qui n'empêche pas le regret, il faut un livre à ne pas écrire avec regret surtout ne pas renoncer à vouloir écrire et vouloir écrire le livre que je n'écris pas ».⁴⁴

Ce n'est que dans l'écriture que l'écriture vient à s'effacer. Le livre se trouve alors nié chez Cixous. Un des chapitres de *L'Amour du loup et autres remords* porte d'ailleurs ce titre « Le livre nié ».⁴⁵ Cixous défait ainsi la malédiction du livre mais elle n'en sort pas. Elle ne fait que le tour de celle-ci. Elle joue des tours au lecteur, lui fait le coup de l'interprétation mais ce qui est promis⁴⁶, « le-Livre-que-je-n'écris-pas », ce n'est qu'un tour, un trope dans le livre, « le-Livre-que-je-n'écris-pas », « l.q.n.j.p »⁴⁷, qui fonctionne comme un personnage, un nom propre qui perd son référent.

La terre promise, tour promise du « Livre-que-je-n'écris-pas » n'a pas de lieu, elle est un tour du langage, une tour détruite dès qu'on la désigne et comme les Twin Towers qui n'existent plus, elle est une ruine faite dans le livre écrit. Il n'y a rien d'autre si ce n'est le fait que l'on puisse parler de ce « Livre-que-je-n'écris-pas », même s'il n' existe pas. C'est la perte du livre inexistant qui aura lieu dans un livre écrit. C'est écrit, nous lance Cixous. De lui, du « Livre-que je-n'écris-pas », on peut retrouver des traces dans la langue. L'insistance à le nommer dans *Tours promises*, l'incantation par laquelle il vient à exister montrent qu'il existe d'une autre façon qu'en tant qu'objet déterminé. Des morceaux de lui, des témoignages de ses existences virtuelles sont présents un peu partout. Il ressemble ainsi aux Twin Towers détruites et évoquées par Cixous qui désormais existent ailleurs que dans leur réalité ou sur leur site (elles sont par exemple sur

42. CIXOUS, Hélène: *Le Jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, 2005.

43. CIXOUS, Hélène: *Tours promises*, op. cit., p. 256.

44. Ibid., pp. 113-114.

45. CIXOUS, Hélène : «Le livre nié», *L'amour du loup et autre remords*, op. cit., pp. 163-180.

46. Je joue ici sur le tour promis et la tour promise du titre de Cixous.

47. CIXOUS, Hélène : *Tours promises*, op. cit., p. 175. Notons ici que Cixous écrit ce Livre de diverses façons, avec ou sans majuscule, trait d'union ou espace entre les mots. Ainsi même dans sa façon d'être nommé, «le-Livre-que-je-n'écris-pas » reste insaisissable.

les cartes postales que regarde Cixous). Mais ce qui distingue « le-Livre-que-je n'écris-pas » des Twin Towers, c'est que précisément, il ne peut disparaître. Il est ineffaçable, parce que jamais écrit. Il est le Livre absolu.

« je ne peux pas dire non plus exactement que je n'écris pas Le-Livre-que-je n'écris-pas, ce serait s'en tenir à croire que seul s'appelle écrire le tracement de mots sombres sur le papier clair, il y a bien des façons, je veux le croire, d'écrire Le-Livre-que-je-n'écris-pas, c'est-à-dire de l'écrire caché, silencieux, invisible, c'est-à-dire de le laisser s'écrire selon sa volonté sur les cahiers de tous genres et espèces [...].

Le-livre-que-je-n'écris-pas, s'il est introuvable en tant que livre proprement dit, n'est pas sans cahiers, sans mille petits carnets de refuge, il est lui-même un rêve mais continué pas toujours noté mais ineffaçable qui ne laisse en blanc aucune des pages soit réelles soit imaginaires d'une très longue histoire qui ne sera jamais rassemblée ni livrée à aucune lecture extérieure ».⁴⁸

« Ce Livre existe absolument autant et aussi peu que Dieu existe autrement. Comme n dit de Dieu ou du chat, il ne lui manque que la parole ».⁴⁹

C'est cette absence de parole qui lui garantit son éternité, sa pérennité, mais aussi sa fragilité la plus totale. Si « le-Livre-que-je n'écris-pas » est absolu, il n'est aussi rien. Il reste quelque chose qui n'a pas de réelle existence, ou alors, et Cixous le dit, il vit une existence autre, qu'il faut concevoir, comme l'existence de Dieu, dans ce qu'elle a d'impensable, d'absolument irréductible à la pensée.

« Le-Livre-que-je-n'écris-pas », je ne sais qui l'écrit, mais ce n'est pas moi, dirait Cixous. Il est celui qui échappe au monde, à l'origine et à la première phrase, à la fin inscrite dès le début. « Le-Livre-que-je n'écris pas » n'est écrit par personne, et surtout pas par le destin tel qu'il se prévoit. C'est en cela qu'il n'a aucune sens, aucune destination. Il erre absolument. C'est déjà beaucoup.

48. Ibid., p. 111.

49. Ibid., p. 112.

CIXOUS'S CONCEPT OF THE SECOND INNOCENCE AND FRÔLEMENT¹

KARA REILLY
University of Washington (USA)

In Hélène Cixous's essay «Grace and Innocence: Heinrich Von Kleist» she explores the concept of innocence:

«...there are *two* kinds of innocence. There is a first kind of virgin innocence and then there is another, a second innocence, neither pre-given nor paradisiacal but one that has to be found again. Or rather it can be regained though it is constantly being threatened or being lost again. Innocence is not a heritage that can be invested or kept. It can be saved or regained over and over again».²

Through her intertextual reading of Kleist's essay «On the Marionette Theatre» with several of Clarice Lispector's texts, Cixous creates an entryway into what she calls a second state of innocence. Through her exploration, Cixous uncovers an «economy of innocence» in which a momentary transcendence or a second innocence becomes possible through transitory brushing (*frôlement*). The second innocence becomes a liminal threshold, which is never a fixed state, but instead acts as a re-iteration that moves constantly throughout life in ephemeral moments and is transformative (as opposed to a fixed ontological state). As Cixous writes:

«I am trying to work on the link between a first and second innocence. The second innocence should be our goal, our ambition. This innocence has to be carried, whereas the first one needs to be lost. At the same time, a system develops between the two until we reach the second innocence, which contrary to the first is not innocent of itself. I put this in relation to the self and the other».³

1. Cf. CIXOUS, Hélène: «Grace and Innocence: Heinrich Von Kleist», in Verena Andermatt Conley (ed. and trans.): *Readings: the Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 28-73.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *Ibid.*, p. 70.

The first innocence is an innocent innocence and requires that one be absent from that state, and in the state of experience, in order to understand it. But the second innocence is not innocence itself; instead, it is the innocence that comes only through experience. The second innocence occurs through an understanding of the self in relationship to the Other in recurrent moments of fragile, transient *brushing* (*frôlement*), either through physical contact with the object, or optically through the gaze. One cannot experience the second innocence alone, but only through recognizing the sentience of the Other. An exploration of Cixous's concept of the second innocence in relationship to the Other will illustrate the importance of her work to the experience of everyday life (lemon soda, oranges, apples) and in the performance of objects in the puppet theatre. Furthermore, Cixous's theorization of the second innocence invites us into a new, visionary way of experiencing the world through momentary material catharses that are possible both in everyday objects and in daily life.

Cixous's essay «Grace and Innocence: Heinrich Von Kleist» explores German Romantic Kleist's pithy essay «On the Puppet Theatre»⁴, which consists of a dialogue between the narrator and the chief dancer at the opera. In order to fully explore the importance of the essay to Cixous's theorization of the second innocence, I will explore Kleist's premise in some detail. When walking through the public garden, Kleist's narrator is quite surprised to discover that this famous dancer from the opera is an attentive member of the audience at a popular puppet theatre, «which had been hammered together in the marketplace, to entertain the crowds with little mock-heroic dramas, interspersed with songs and dances».⁵ When asked about his attendance, rather than suggest that the puppet theatre is merely light entertainment, the dancer instead explains to the narrator that «in no uncertain terms that any dancer who wished to improve his art might learn all sorts of things from them [the marionettes]».⁶ The dancer continues to validate the superiority of marionettes over human dancers in terms of grace, passion, affectation, and consciousness. Puppets have the advantage of countergravity—«they only require the ground to *touch on*, while we require it to *rest on*, and to recover from the exertions of a dance».⁷ The dancer argues that because marionettes have a clear center of gravity, they are without affectation: «For affectation, as you know, appears when the soul (*vis motrix*) [the moving force] is located at any point other than the center of gravity of a movement».⁸ Thus, affectation appears in the soul at a point other than the center of gravity or movement. The dancer then offers a comical criticism of famous dancers:

4. KLEIST, Heinrich Von: «On the Puppet Theatre», in Philip B. Miller (ed.): *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich Von Kleist with a Selection of Essays and Anecdotes*, New York, E.P. Dutton, 1982, pp. 211-216.

5. *Ibid.*, p. 211.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 214.

8. *Ibid.*, p. 212.

'Take for example, Madame P,—when she plays Daphne, and is pursued by Apollo looks back over her shoulder: her soul settles in the vertebrae of the small of her back; she bends over as though she were about to break in two, like some naiad from the school of Bernini. Observe the young dancer F—when, as Paris, he stands with the three goddesses and extends the apple to Venus: his soul—in a manner frightful to behold!) actually settles in his elbow'.⁹

Cixous points out that when the dancer's soul is not where it should be—the moving force in the center of gravity—the spectacle turns grotesque. However, why would Kleist relocate the soul from the center of gravity to the vertebrae or the elbow? Cixous explains:

«The people mentioned are in reality great dancers, whence a double implication: that the limits of the human body, doubled by subjectivity, and the fact that these two are scenes of seduction. It is because P. blew it that all of the sudden she no longer looks not like a dancer but like a statue. She loses her human quality and becomes deformed, immobilized in her gesture when she should be all movement. Situations of seduction lock people into the least graceful of bodies».¹⁰

Scenes of seduction create affectation on the part of the dancers and the result is grotesque. Consciousness traps the dancer, and because s/he knows that they are mimetically representing seduction, the dancers then lose their centers of gravity. The problem seems to be twofold: firstly, the problem of self-conscious embodiment, and secondly, that of mimetic representation or dancing a specific character role. Cixous explains:

«Kleist questions the limits of the body. We know that dancers or acrobats from Far Eastern countries push their lightness toward the side of Kleist's marionettes, but at the same time there is a difference between our bodies and that of the marionette».¹¹

The marionette is a graceful, delicate, innocent object, and because it possesses no consciousness whatsoever it cannot appear affected. The marionette does not need to represent a character the way that a dancer or actor does, because it is already ontologically perfect: it simply is what it represents. By way of contrast, the embodied dancer is heavy, affected, and aware of the character that he or she represents. In Kleist's essay, the dancer tells the narrator:

«Such blunders,» he added, interrupting himself, «are unavoidable since we have eaten from the Tree of knowledge. But Paradise is locked and bolted and the Cherubim behind us. We must make a journey around the world to see if perhaps a back door has been left open».¹²

According to Kleist's dancer, the blunders of dancers who appear affected are a direct result of the Fall. Thus the origin of consciousness occurred with

9. *Ibid.*, p. 213.

10. CIXOUS, Hélène: «Grace and Innocence», *op. cit.*, p. 36.

11. *Ibid.*, p. 36.

12. KLEIST, Heinrich Von: «On the Puppet Theatre», *op. cit.*, p. 213.

eating the fruit of knowledge in the Garden of Eden and the subsequent exodus from Paradise. Thus innocence was lost and the gate to Paradise locked. For Cixous, «We are now going in the direction in which we should go to find ourselves again in paradise. But since this side is locked, we have to approach it from the other side».¹³ Thus a journey around the world in order to find another entryway into paradise becomes her task: a journey towards second innocence. However, re-entering Paradise «is both a metaphor and a reality, since paradise is locked. It is possible to think that we will come back to the same point on the other side. But we do not know if we will find an opening on the other side».¹⁴

The problem of finding an opening on the other side of paradise or the second innocence largely seems to be contained in the problem of mimetic representation. We are aware of ourselves as outside of Paradise, because as Cixous suggests, «Paradise escapes historical memory, it is before history. After paradise, we enter the beginning of memory».¹⁵ The beginning of historical time creates memory, human self-awareness, self-consciousness, and the awkwardness of sexuality. Historical time demands that mimesis is now controlled, organized, structured, because, as Adorno and Horkheimer write: «Uncontrolled mimesis is outlawed. The angel with the fiery sword who drove man out of paradise and onto the path of technical progress is the very symbol of that progress».¹⁶ This angel with the fiery sword is progress—he forbids uncontrolled mimesis; this angel cast human beings out of Eden and into the world of representation.

However, Cixous's own writing, instead of reproducing mimetic representation, attempts to rupture traditional realism through an attempt at writing the body. She writes by hand, believing «writing is a corporeal act involving the memories and knowledge of the writer's body».¹⁷ Cixous's writing plays in the *jouissance* that exists between words: it brushes, dances, plays and articulates itself through a poetic writing. This *l'écriture féminine* posits itself as a writing closer to the maternal body which both men and women have access to, but which woman remain closer to through their own body's reproductive ability. While this position has been widely critiqued as biological essentialism—since it can be said to privilege the concept of the biological body and reinscribe normative gender stereotypes—Cixous nevertheless sees this «writing of the body» as a manifesto for creating new female subjectivities. Her work distinguishes between two types of writing: one, that involves those who chase after words

13. CIXOUS, Hélène: «Grace and Innocence», op. cit., p. 37.

14. Ibid., p. 38.

15. Ibid., p. 56.

16. ADORNO, Theodor and HORKHEIMER, Max: *Dialectic of the Enlightenment*, trans. John Cumming, New York, Continuum, 1972, pp.180-181.

17. CIXOUS, Hélène: *The Writing Notebooks*, ed. Susan Sellers, New York, Continuum, 2004, p. X.

in order to crucify their meaning, and the second, «whose language creates.»¹⁸ Cixous differentiates between writing that crucifies and writing that generates life through creativity. This special creativity is close to the second innocence, for it ruptures mimesis; it is an existential way of writing that inspires through poetry. Cixous's language creates ways of knowing or epistemologies, and through language comes to play between the signifiers. Quoting Clarice Lispector, Cixous explains «if one has to write, at least one should not let the words squash what is between the signs».¹⁹ While postmodern language theorists generally agree about the arbitrary nature of signification, Cixous instead implies that there is meaning in the in-between spaces or the liminal spaces of signification. Jacques Derrida refers to this quality in Cixous's writing as «*tous les deux*' (which can always be heard as all the «twos,» all the couples, the duals, duos, differences, all the dyads in the world: each time there's twos in the world».²⁰

Since Cixous's writing plays between signifiers and with binaries, she seeks truths within the labyrinth of contraries. In this sense, Cixous employs paradox to flirt with truth in the in-between spaces. The etymology of paradox derives from the Greek *para* for past or beyond and *doxa*, meaning opinion, like doxology. The word paradise also has its roots in the Greek *para* meaning before, and *deisos* or pleasure garden. Perhaps in celebrating the play between signifiers Cixous's writings generate a kind of paradise where the brushing of the second innocence becomes a constant possibility: the paradise/ paradox. Her language allows for play between signifiers, which brings language closer to the second innocence. To string together several of Cixous's paradoxes about the second will prove useful to this exploration: «If we go to the end of guilt or innocence, we can see an infinitely strong guilt does not exist for it exhausts itself. It can only turn to its opposite»²¹; for, «there is no paradise without hell».²² Also, «a second innocence only exists in relation with the possibility of its opposite».²³ Thus we learn that innocence and guilt need one another. Finally she suggests, «I could speak of a virgin innocence and an innocence regained, even if it seems tautological».²⁴ However, the virgin innocence and the second innocence are never tautological, there are no truth equivalencies here, because one must descend into the depths of guilt or hell (the opposite of virgin innocence) in order to discover innocence regained. «I am not speaking of an innocence that does not know or of one whose mark is to be constantly threatened by the demon of knowledge».²⁵ Instead, Cixous speaks of the second innocence as momentary transcendence of self-consciousness and a return to the center of gravity through

18. CIXOUS, Hélène: «(With) Ou l'art de l'innocence», in Susan Sellers (ed.): *The Hélène Cixous Reader*, New York, Routledge, 1994, pp. 95-104.

19. CIXOUS, Hélène: «Grace and Innocence», op. cit., p. 30.

20. DERRIDA, Jacques: «Preface», in Susan Sellers (ed.): *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. VII.

21. CIXOUS, Hélène: «Grace and Innocence», op. cit., p. 31.

22. Ibid., p. 42.

23. Ibid., p. 31.

24. Ibid., p. 41.

25. Ibid., p. 68.

letting go of worldly knowledge. She claims «the puppet is made equivalent to God»²⁶, because the marionette, with its lack of affectation and consciousness, possesses some sacred knowledge. Thus, like innocence, which can only be understood after it is over when one is in a state of experience and memory, the sacred can only be comprehended through the profane: God=Puppet. However, at the deepest level, these marionettes are precisely the opposite of that which is fetishized, for once the gaze within the liminal space has been experienced, puppets and everyday objects possess something sacred. This numinous, animistic quality requires one to develop have a new relationship with them, for they embody the second innocence through a journey around the world that comes out the other side for a split second: a transitory brushing.

Cixous uses the word *frôlement*, a French verb meaning to brush lightly, rustle, or graze in conjunction with her idea of the second innocence. This lightness of touch happens in connection with the second innocence: momentary, elusive, touch comes closest to the anatomy of Cixous's second innocence. In this transient brushing, there is an exchange of pleasure between the subject and the other, the self and the other, and within this economy of second innocence exchanges and conjunctions occur. In order to experience brushing, one must attempt to understand what that virgin innocence is conceptually, and to re-experience it in flashes. In order to fully accomplish this, Cixous recognizes Eve's apple as the beginning of the man/woman gender duality, and simultaneously as the beginning of death. «I start from the first innocence that lost its innocence in the encounter with the other.»²⁷ Differing from the Biblical paradise story, Cixous's Eve is not the fallen woman who originates sin, but instead is a heroine who conquers the apple of taste, knowledge and seduction. Cixous describes this encounter as if it were a scenario in a puppet play:

«Enter two great puppets: the word of the Law (or the discourse of God) and the Apple...The Story begins with an Apple: at the beginning of everything, there is an apple, and this apple, when spoke of, is spoken of as a fruit-not-to. There is an apple and straightaway there is the law....God says, «If you taste the fruit of the tree of knowledge you will die.» This is what is absolutely incomprehensible to me. For Eve, «you will die» means nothing, since she is in a paradisiacal state where there is no death.»²⁸

How can Eve possess any threat from death in a state of perfect innocence? She does not know death or even that she is innocent. With the apple comes the law, but the story shows us that Eve doesn't fear the apple—after all «knowledge and taste go together.»²⁹ Through her excellent taste, Eve gains access to the absolute discourse, the knowledge of good and evil. Her eating is an acting of presence, an awareness of the present moment, for «the apple is, is

26. Ibid., p. 32

27. Ibid., p. 70.

28. CIXOUS, Hélène: «The Author in Truth», in Deborah Jensen (ed.): *Coming to Writing and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991, p. 151.

29. Ibid.

is.» As Cixous asks: 'For example what does the sentence: «If you eat this fruit you will die» mean for Eve in a place in which there is no death? That is the very question of theology and philosophy. How can someone who does not know what sin is become a sinner?»³⁰ The Law of Language and of the Father is always already absent, powerful in its Invisibility, its Not.

«The Law is elsewhere but this Fable tells us how the genesis of «femininity» goes by way of the mouth, through a certain oral pleasure, through a non-fear of the inside...Eve is not afraid of that inside...the relationship to the interior, to penetration, to touching of the inside, is positive».³¹

Cixous's apple offers freedom. Employing the first person and taking on the role of Eve, Cixous says: «I take the apple and bite in. Because it's stronger than me».³² The apple compels her to bite in and feel its cold, red sweetness on her lips—to be drawn in by the apple's gravity and seduction in order to brush up against Eve's first bite: through the first innocence, the paradox/ paradise is seemingly rescued in her reading as she brushes up against the momentary transcendence of the second innocence. «That the innocence should imply desire might seem surprising, but it is a desire that does not fear pleasure or death or the risk of losing oneself in an experience.» To take the risk of ultimate pleasure is a chance to return to innocence. An opportunity to have a brushed encounter with objects in the world like fruit, when one is subject to the laws of language or the law of the Father, offers an opportunity for a fragmentary and momentary freedom. Ultimately, the second innocence becomes a transcendent, ephemeral moment, a way of biting into the apple, a brushing with an-Other that becomes part of the eater.

Carrying «the juice to the lips» is also a metaphor for innocence that Cixous explores in connection with oranges. In her essay «To Live the Orange,» Cixous links oranges to a source of divine femininity, the Mother's body, and innocent creativity. The orange is a central concept for Cixous, specifically associated with her discovery of Clarice Lispector's writing. *Or* means gold in French, and *ange* is an angel; thus, the orange is the golden angel, as well as a special symbol of self-liberation through the sense of taste. Cixous contemplates «all of the sense relations that every orange keeps alive and circulates, with life, with death, women forms, volumes, movements, metamorphoses, the invisible links between fruits and bodies».³³ Like the paradise apple of pre-history, «the fruit shines in hourless time».³⁴ She recounts how she spends three days examining the orange, a total of seventy-two hours outside the daily news of humanity:

30. CIXOUS, Héléne, «Grace and Innocence», op.cit, p. 30.

31. CIXOUS, Héléne: «The Author in Truth», op.cit., p. 152.

32. Ibid.

33. CIXOUS, Héléne: «To Live the Orange», in Susan Sellers (ed.): *The Héléne Cixous Reader*, op.cit., p. 87.

34. Ibid., p. 88.

«I live submerged under the hour...I take orange courses. The telephone rings— At that moment I was sojourning the inner Orient. Quite far away from the peel of the world, in truth, but close to the center....Starting out from the orange all voyages are possible».³⁵

The telephone rings and Cixous's meditation on the orange is interrupted by a call that reminds her of the plight of women in Iran. This phone call incites her to action in the glowing saffron light of the orange. Cixous asks: «the love of the orange is political too, at what cost»³⁶? The adoration of the orange, like the love of the «original» apple, connects one to the source, to second innocence; however, naval gazing is not enough. It is necessary to take these juices back into action, back into the world's peel, the skin of experience. To love fruit is to realize that the second innocence arrives in a relationship to objects that nourish if one allows them to. The taste of the second innocence offers a means of momentarily slipping out of the ego (like a fruit peel or skin). The bodies of fruit possess a way to see the life as both brilliant and juicy, but the moment ends: one must return and live again in this world. «I am innocent only at given, fragile moments that I do not know how to keep, to save, to maintain... At the most innocent of innocences, at the most joyous, the joy is effaced and I am returned to pain, to the ground, to mistrust».³⁷ These second innocences depart almost as soon as they arrive, they are always contained in fruitful paradoxes and possess fragments of joy—they brush and then disappear. Despite this sharp interruptance, the residues of brushing remain on the skin of the psyche, and offer an opportunity to see the world differently in the performance of everyday life.

Similarly to oranges which after they have been eaten become a part of the eater, Cixous explores lemon soda in her poetic novel *Lemon Soda, All Was So Infinite*. The title comes from a phrase written by Franz Kafka at the end of his life. The lemon soda quenches thirst, is sweet and sour and tart, resembles water but bubbles lightly, and corresponds to «the taste of thoughts themselves».³⁸ Paralleling the taste of the apple or the juice of the orange, lemon soda offers the joy of being in second innocence through simple, everyday things. A wonderful anecdote about Kafka is related that further explores the concept of brushing:

«Kafka was invited to meet a man he admired very much. Oskar Baum, a blind man...Franz Kafka greeted Oskar Baum silently, and to show his respect bowed to salute him. Kafka's bowing in front of Oskar Baum expresses the utmost respect, and is a completely gratuitous gesture, since Oskar Baum is blind and cannot see the bow... By chance Kafka's hair slightly «brushed» Oskar Baum. Thus, this extremely

35. Ibid.

36. Ibid.

37. Ibid., p. 91.

38. FISHER, Claudine: «Cixous's Concept of Brushing as a Gift», in Regina Barreca and Lee A. Jacobs (eds.): *Hélène Cixous: Critical Impressions*, New York, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1999, p. 113.

tactful gesture gave Oskar Baum his sight back, symbolically speaking, since Kafka treated him as a man who could see». ³⁹

Kafka's action of treating Baum as a man who could see, even if not in a visual way, carries qualities of sweetness and lightness. The gesture and its unintentional brushing brings with it the invisible gift of second innocence. The thirst of recognition is fulfilled in the bow. Thus, lemon soda comes to represent momentary chances to physically transfer grace.

Brushing can be transferred not only physically—as with apples, oranges or lemon soda—but also optically, through one's gaze. This can be most clearly conveyed through the second innocence that occurs when watching puppets, marionettes, or objects perform. While the act of looking normally constructs the object, the gaze in the puppet theatre occurs in a liminal space that is not voyeuristic. There is an exchange of second innocence between the object and the looker, and there is a kind of transference, which forms a conjunction between subject and object. In order to fully explore the idea that the second innocence brushes the puppet/ object and the spectator, liminality should be discussed.

Liminality is a term coined by cultural anthropologist Victor Turner. He notes that «liminal entities are neither here nor there, they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and the ceremonial.»⁴⁰ Liminality is the in-between place and directly linked to the space between signifiers, puppets and people, and the sacred and the profane. «Liminality implies that the high could not be high unless the low existed.»⁴¹ Liminal things are not one or the other in a binary system, they are «boths» and «neithers.» They rely on both polarities for definition, which like the second innocence, need both innocence and guilt in order to be defined. Turner explains that in initiations and coming of age rituals, the neophyte is a *tabula rasa*, a blank slate, on which wisdom is inscribed. The use of liminality here is similar to performance of the marionette in the sense that the puppet or the apple and the person interacting with them return to a childlike state of innocence when experiencing the performance of daily life. By engaging fully in the performance one returns to joy, to ecstasy, and experiences a fragmented purity. In this experience of liminality, the fleeting second innocence is brushed upon their vision. Using Claude Levi-Strauss's structuralist anthropology as a model, Turner takes up a discussion of liminal situations via binary opposites. Some of the opposites he considers are fruitful with regard to Cixous's concept of the second innocence: sacredness/ secularity, silence speech, and foolishness/ sagacity. These paradoxes possess a liminal space, a stage upon which second innocence and sight are key players.

39. Ibid., pp. 118-119.

40. TURNER, Victor: *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, p. 95.

41. Ibid., 97.

It is necessary to discuss vision in connection with brushing and the second innocence, because sight is a mysterious space in which for brushing may occur. More commonly, sight destroys innocence through vanity. In Kleist's essay «On the Puppet Theatre,» he tells the story of a charming, handsome youth who while looking at his image in the mirror remembered the famous bronze statue called the Spinario—in which a seated, handsome young boy removes a thorn from his foot. Kleist writes:

«A glance in the mirror recalled it to him at a moment when, in drying himself, he happened to raise his foot to a stool—he smiled and mentioned the discovery he had made. I indeed noticed it too in the very same instant, but either to test the self-assurance of the grace with which he was endowed, or to challenge his vanity in a salutary way, I laughed and said he was seeing phantoms. He blushed and raised his foot a second time to prove it to me, but the attempt, as might easily have been foreseen, did not succeed.»⁴²

The boy attempts to show the resemblance between himself and the statue a third and fourth time—each time failing and then growing more frustrated—until he becomes increasingly obsessed with the mirror: «and when one year had passed not a trace could be detected of that sweetness which had once so delighted the slight of all who surrounded him.»⁴³ No longer charming and innocent, the boy lost himself to vanity, which as Cixous notes, «is the opposite of grace.»⁴⁴ Cixous explains:

«Obviously, the scene is one of narcissism. Is Narcissus guilty or not? Yet that is not what the story is about. This Narcissus who bears no name is going to fall not into the water but into the mirror, and there he drowns. He is losing his balance, something that is in a harmonious, precise relationship with itself, like the moving of a marionette.»⁴⁵

Fascinated by his own image and drawn into the vanity of self-representation and affectation—much like the dancers who attempted but failed to represent seduction—the youth is lost just as Narcissus was in a mirror pool. Cixous asks:

«Is it the danger of the image? Does that mean that one should never look into mirror? Certainly not. But the mirror deals nevertheless with reproduction, repetition, with a doubling and imitation. In any event, Kleist's young boy is no longer himself since he resembles another. He may look lengthily and innocently, but we do know that the mirror is irresistible.»⁴⁶

In the mimetic doubling of looking into the mirror and seeing the resemblance between himself and the statue, the boy loses his grace. Part of his grace

42. KLEIST, Heinrich Von: «On the Puppet Theatre», op. cit., p. 215.

43. Ibid.

44. CIXOUS, Hélène, «Grace and Innocence», op. cit., p. 39.

45. Ibid.

46. Ibid.

and innocence relied on his lack of affectation. In this way, the look is dangerous. Cixous writes:

«We could allude to the Medusa, the woman whom man is not supposed to look at for fear of being petrified, and who could be placed in symmetrical rapport with Narcissus. Again, all takes place in the space of the dangerous look. This could say that look is more dangerous than touch, because it produces doubling and refers to the Platonic dilemma where everything secondary is always inferior in relation to the primary».⁴⁷

That idea of the vicarious or removed and reified experience informed Plato's critique and suspicion about mimesis, not to mention his general anti-theatrical prejudice, which is clearly at work in his Allegory of the Cave in Book Seven of *The Republic*. It is worth returning again to Plato's language:

«Behold! Human beings living in an underground den, which has a mouth open towards the light and reaching all along the den; here they have been from their childhood, and have their legs and necks chained so that they cannot move and they cannot see before them, being prevented by the chains from turning around their heads. Above and behind them a fire is blazing at a distance, and between the fire and the prisoners there is a raised way; and you will see, if you look, a low wall built along the way, like the screen which marionette players have in front of them, over which they show the puppets».⁴⁸

After setting the stage for a complicated puppet show, Socrates explains his meaning: human beings are prisoners, chained before a bonfire and thus trapped in a world of illusions far removed from the world of ideas. Compared to the ideal world of absolute ideas or the *eidōs*, this illusory world is a mere copy or a puppet show full of illusions. If one could break free of the chains and escape from the darkness of the cave, then one would see the cave as a false world of spectacle. Thus this false world is already a representation of an ideal world. Theatre adds another layer between this world and reality, which is to say that it is a copy of a copy. It is only too ironic that Plato uses a puppet show in order to enlighten human beings about the falseness of their world.⁴⁹

The danger of voyeurism is always inherent in looking. Cixous attempts to create an economy of innocence where puppets are not caught up in the «narcissism of representation».⁵⁰ Like a kind of beneficent Medusa—who laughs with pleasure at the idea that she is castrated—the marionette or object freezes the onlookers in a moment of second innocence. For the marionettes, this is an

47. *Ibid.*, p. 40.

48. PLATO: Book VII, ed. Scott Buchanan *The Republic, Portable Works of Plato*, New York, Penguin, 1948, p. 546.

49. Perhaps Plato possessed a prejudice against the theatre, because he tried his hand at playwriting and failed (at least according to Diogenes Laertes in his *Lives of the Eminent Philosophers*). Of course, it is also suspicious that all of Plato's writings are highly mimetic in that they take the form of dialogues, but *The Republic* is primarily a political text and its goal is a perfect state in which both dramatists and actors are denied citizenship.

50. *Ibid.*, p. 54.

unconscious, unaffected look, and a moment of visual brushing up against the marionette allows the onlooker to reevaluate the object and enter into a new relationship with it. Cixous's theorization of the second innocence invites us into a new, visionary way of experiencing the world through momentary material catharses that are possible both in everyday objects and in daily life through apples, oranges, lemon soda, and marionettes. These performing objects offer a model for grace and the second innocence, which shows that we are engaged in a perpetual «dance of innocence, [where] there occurs an imperceptible moment of brushing, a risk of interruption. This risk is the mark of the human being, who otherwise would be on the side of the divine. Humans are always at the door of paradise, on the point of losing it and not inside».⁵¹ In the liminal space between innocence and experience, Cixous's second innocence offers fragile moments of transcendence through brushing.

51. CIXOUS, H      : «Grace and Innocence», op.cit., p. 68.

COALESCENCIA: UNA APROXIMACIÓN A LA ESCRITURA DE HÉLÈNE CIXOUS

GERARDO RODRÍGUEZ SALAS
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Para entender la producción crítica y literaria de Hélène Cixous, hemos de relacionar su trabajo con el de Jacques Derrida, puesto que la teoría crítica de Cixous que denominaremos «coalescencia» es una clara aplicación al ámbito de la diferencia sexual del método deconstructivista derridiano. Al explicar la deconstrucción, Derrida propone:

«a double writing, that is, a writing that is in and of itself multiple, what I called, in *'La double séance'*, a *double science*».¹

Distingue, por tanto, dos fases dentro de este movimiento que son necesarias para trascender el sistema dominante de oposiciones binarias: una primera acción deconstructiva, o inversión jerárquica, que debe ser superada por una «subversión» que conduzca a un modelo radicalmente distinto. Derrida clarifica este segundo paso afirmando que:

«we must also mark the interval between inversion, which brings low what was high, and the irruptive emergence of a new 'concept', a concept that can no longer be, and never could be, included in the previous regime».²

Este capítulo analiza la forma en que Cixous se adhiere al modelo deconstructivo en su propuesta de lo que sus traductores ingleses denominan «blending». Importantes críticas como Verena Andermatt Conley o Susan Sellers usan este término para referirse a la escritura de Cixous. Sin embargo, el presente estudio propone «coalescencia» como un término alternativo para describir la filosofía de esta crítica y escritora francesa a partir del verbo «coalesce». Ofrecemos, por tanto, una definición de este término, extraída del

1. DERRIDA, Jacques: *Positions* (Trad. Allan Bass), Londres, The Athlone Press, 1987 (1972), p. 41.

2. *Ibíd.*, p. 42.

Webster Dictionary (2003): «(2) to unite or merge into one body or mass; (3) to unite, combine, or blend into a single body or group, as individuals, parties or nations». Lo importante de esta definición es que, en comunión con las teorías de Cixous, aunque se habla de la combinación de distintos componentes, en la «coalescencia», o formación de un todo, cada uno de estos términos retiene su propia idiosincrasia.

Una vez aclarados sus presupuestos teóricos, se aplicarán a su narrativa experimental *Angst*, originalmente publicada en Francia en 1977. Hemos seleccionado este trabajo porque, aunque esta crítica y escritora ha sido ampliamente estudiada, este texto en particular ha recibido escasa atención crítica. De este modo, ofrecemos una nueva aproximación a esta obra, al igual que a la teoría crítica de Cixous a lo largo del presente estudio.

2. CIXOUS Y SU CONTEXTO

Para entender el uso estratégico que Cixous hace de su «coalescencia», es necesario ubicarla dentro del contexto del denominado *Psych et Po* (i.e. *Psychanalyse et Politique*), un grupo feminista francés de finales de los setenta del que Cixous formó parte durante un tiempo y del que derivó muchas de las ideas revolucionarias que discutiremos. Como Cixous, Antoinette Fouque –la líder carismática del *Psych et Po*– propone el término «alterity» para definir a la mujer, que conlleva una diferencia radical frente a una diferencia relativa con respecto al hombre.³ Además, siguiendo las ideas de este grupo, Cixous ofrece una definición alternativa de la noción de la sexualidad femenina, de tal modo que no depende necesariamente del hombre, y celebra el cuerpo de la mujer, que representa el eje central sobre el que gira su narrativa. Igualmente, se hace eco de la batalla del *Psych et Po* con el mecanismo del lenguaje, cuestionando tanto su sintaxis como su significado. Esta rebeldía hacia el lenguaje se plasma en su narrativa, puesto que desdeña el carácter restrictivo de esta herramienta lingüística para ofrecer una visión radicalmente polisémica que entronca con la complejidad de la subjetividad femenina que se esfuerza en crear.

Antoinette Fouque clasifica el *Psych et Po* como «post-feminista», afirmando que:

«[w]e are neither pre- nor antifeminist but post-feminist; we work for heterosexuality.... Contrary to what most people believe, our enemy isn't man but phallocracy; that is, the imperialism of the phallus».⁴

Ciertamente, como postulamos más adelante, en el modelo teórico de Cixous existe un lugar para los hombres que son capaces de comulgar con su concepto de multiplicidad. En relación con esta multiplicidad, también mencionamos la empresa cultural polivalente de esta autora. Cixous es una crítica de inspiración psicoanalítica y semiótica que defendió los derechos de las mujeres

3. Cf. en DUCHEN, Claire (ed. y trad): *Explorations in Feminism. French Connections: Voices from the Women's Movement in France*, Londres, Hutchinson, 1987, p. 49.

4. Cf. en *Ibíd.*, p. 52.

en el contexto de la novela experimental. Es precisamente este contexto el que le permite investigar el área indeterminada entre el discurso crítico y ficcional, en cuya conexión encontramos el epítome de su modelo de «coalescencia». Sin embargo, su pluralismo cultural también deriva de su propia experiencia personal, que le permitió interactuar con tres grandes culturas: árabe (nació en Argelia en 1937), francesa (a través de su padre) y alemana (a través de su madre). Este multiculturalismo explica su defensa del oprimido (no sólo de las mujeres), puesto que, tras establecerse en Francia, se vio a sí misma como una «proscrita» social, perteneciendo al menos a tres grupos desfavorecidos: mujeres, extranjeros y lesbianas.

3. ANGST

En su ficción *Angst*, Cixous parte de una premisa: la protagonista es una mujer. Aunque este personaje presenta una identidad compleja, incluso caótica a lo largo de toda la narrativa, las alusiones a su cuerpo de mujer son frecuentes. La pista más significativa es el epitafio que da comienzo al libro, que Cixous dedica «to the Vital woman, to whom this text did not know it would lead».⁵ El objetivo de Cixous radica en exponer la opresión de las mujeres dentro del orden simbólico dominante del patriarcado. Sin embargo, a pesar de escoger a una mujer como la figura central de su narrativa, propone un ámbito alternativo donde tanto los valores femeninos como los masculinos podrían coexistir. Su compromiso con la coalescencia hace que Cixous presente a un sujeto indeterminado en el curso de su narrativa, a pesar de que sea biológicamente una mujer, de tal forma que no excluye en ningún momento la «masculinidad» de este nuevo proyecto. Como novela experimental, *Angst* carece de argumento en el sentido tradicional. El público lector accede a la confusión psicológica de una mujer (lo que refleja las influencias psicoanalistas de la autora) en su búsqueda de una identidad femenina distintiva que, en el curso del relato, demuestra ser, no univalente como el sistema patriarcal dicta, sino ilimitadamente compleja, conectando de este modo con los deseos indefinibles y reprimidos de las mujeres.

4. INVERSIÓN DE OPOSICIONES BINARIAS

El concepto de «blending», redesignado como «coalescencia», emerge cuando Cixous ataca la noción de oposiciones binarias que, en su opinión, y siguiendo los principios derridianos, constituye la base del orden patriarcal. En este modelo imperante todos los componentes se organizan en parejas de elementos opuestos, siendo uno de los miembros de la pareja «superior» al otro. Éste es el caso de la categoría «diferencia sexual», en la que Cixous se muestra especialmente interesada. Haciendo referencia al sistema patriarcal, alega:

5. CIXOUS, Hélène: *Angst* (Trad. Jo Levy), Londres, John Calder, 1985 (1977), p. 5.

«things get hierarchical. Organization by hierarchy makes all conceptual organization subject to man. Male privilege, shown in the opposition between *activity* and *passivity*, which he uses to sustain himself».⁶

Sin embargo, resulta significativo descubrir que, aunque Cixous se refiere con frecuencia a las mujeres como la parte excluida en este cosmos binario, éstas no son «tachadas» del sistema dominante: conservan su existencia, pero permanecen dentro del sistema binario como el término oprimido. Ésta es la razón por la que, en *Angst*, Cixous elige retratar a una mujer como el reflejo de los valores femeninos «secundarios» del binarismo patriarcal, con el fin de subvertir esta visión a través de su proceso de coalescencia. De este modo, la protagonista revela su exclusión del modelo prevaleciente falocéntrico cuando afirma: «I felt myself summoned by the sentence that rejected me».⁷ A través de una sinécdoque, «the sentence» (una parte) representa al sistema completo (la lengua de una sociedad). Este sistema, según Cixous, ha estado dominado por el hombre desde sus comienzos y, por tanto, nunca ha ofrecido una representación adecuada de la mujer dentro del mismo.

Sue Thomas ilustra esta dualidad cuando concluye que:

«The stereotype (in Western thought) is structured by binary oppositions; the other of a dominant group is generally produced in stereotypical representation as the embodiment of negativity, the repository of negative attributes the dominant repress from their normative self-images».⁸

Esta idea fue inicialmente propuesta por Simone de Beauvoir, siendo más tarde adoptada por la propia Cixous cuando, en *Angst*, presenta a la protagonista como la parte negativa, según el punto de vista del patriarcado: «She has become the spirit of negation. What absence!».⁹ De este modo, la represión de la mujer no es más que el resultado del sistema patriarcal; no hay un lugar para ella en el orden simbólico. Cixous emplea una imagen muy efectiva para ilustrar la desubicación de la mujer en este sistema imperante: «the space is too narrow, your woman's hips are too wide, you are disturbed».¹⁰ Del mismo modo, resulta efectivo el carácter metafórico con que describe el proceso de la opresión femenina por el hombre. La multiplicidad inicial y riqueza interior de la mujer (representadas por el pavo real y su colorido) son reprimidas por el autoritario modelo falocéntrico y reemplazadas por una identidad univalente que no define a la mujer, pues no es más que una imitación de la identidad masculina. Siguiendo el estilo metafórico, esta identidad «gris» está representada por el gusano en el que se convierte el pavo real.¹¹

6. CIXOUS, Hélène y Catherine CLÉMENT: «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays», en *The Newly Born Woman* (Trad. Betsy Wing), Londres, I.B. Tauris, 1996, p. 64.

7. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 135.

8. THOMAS, Sue: «Difference, Intersubjectivity, and Agency in the Colonial and Decolonizing Spaces of Hélène Cixous's 'Sorties'», *Hypatia*, 9:1 (1994), p. 55.

9. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 170.

10. *Ibid.*, p. 49.

11. *Ibid.*, pp. 49, 55.

La limitación femenina se observa también en el retrato de la madre reprimida. Tradicionalmente, la maternidad se ha concebido como la cualidad femenina más distintiva, puesto que este atributo biológico diferencia a las mujeres de los hombres. Así, el nacimiento triunfante de un bebé es sustituido por un aborto monstruoso en la obra de Cixous, como una clara indicación de la forma en que el patriarcado priva a la feminidad de sus valores positivos y la convierte en algo negativo:

«The belly of the night is swollen... when things begin badly they don't ripen, they rot. The birth is a nightmare... no child, a monster comes out, it's a Mistake».¹²

La selección léxica en este pasaje indica la negatividad atribuida a la mujer y a su papel distintivo (en este caso, la maternidad y el embarazo). Incluso la figura de la madre se puede considerar tanto destructiva como compasiva, como un «tercer elemento» que logra establecer la armonía entre los términos opuestos del sistema binario. Sin embargo, mientras se encuentra inmersa en el sistema patriarcal, la protagonista es incapaz de articular este simbólico número tres: «One! Two! Mother says: One! Life says: Two! But when I wanted to say Three the word didn't come out».¹³ Podríamos deducir, por tanto, que el ideal de coalescencia propuesto por Cixous no se implementará hasta que se supere este sistema autoritario y arraigado.

Hasta ahora, hemos estado considerando la represión femenina que ejerce el sistema patriarcal, pero existe otra víctima menos evidente de esta poderosa fuerza social: el hombre. Cixous clarifica esta idea: «But he himself was buzzing, writhing in the web».¹⁴ La tela de araña podría considerarse como una metáfora que representa el sistema falocéntrico. Cixous elabora esta idea en su producción crítica, cuando afirma que:

«[p]hallocentrism is the enemy. Of everyone. Men's loss in phallogentrism is different from but as serious as women's. And it is time to change. To invent the other history».¹⁵

Estas palabras constituyen un grito de rebeldía, pues en ellas descubrimos que hay un espacio reservado para los hombres en el modelo de Cixous. Esta autora reconoce abiertamente que los varones resultan igualmente perjudicados al ver reducida la multiplicidad de su ser por el modelo patriarcal. Siempre que mantengan su lado femenino, existe una posibilidad de que puedan participar en la *écriture féminine* que Cixous propone.

12. *Ibíd.*, p. 51.

13. *Ibíd.*, p. 21.

14. *Ibíd.*, p. 127.

15. CIXOUS, Hélène y Catherine CLÉMENT: *op. cit.*, p. 83.

5. SUBVERSIÓN DE OPOSICIONES BINARIAS

5.1. Coalescencia de parejas opuestas

En nuestra definición de «coalescencia» considerábamos la posibilidad de combinar dos o más elementos para constituir un todo distintivo, donde cada parte retiene al mismo tiempo su individualidad e igualdad con respecto a los otros miembros constituyentes. En esta sección, nos centramos en la primera de estas dos alternativas, es decir, la coalescencia de dos elementos. Cixous reacciona abiertamente contra el concepto patriarcal de oposiciones binarias que Conley clarifica:

«[Cixous] chooses not to take the route that denies sexual difference(s) but to accede to a play of differences that would not turn into oppositions»¹⁶

De este modo, la coalescencia en Cixous sugiere la noción de «alteridad», definida por Claire Duchén como:

«another word for difference, implying radical ‘otherness’ as opposed to being different ‘from’ something else»¹⁷

Al intentar eliminar esta oposición entre elementos binarios, Cixous sugiere lo que se ha denominado *écriture féminine*. Susan Sellers sugiere una definición de esta escritura que refleja con bastante precisión la conexión que surge entre elementos opuestos en este tipo de práctica:

«For Cixous, *écriture féminine* is the endeavour to write the other in ways which refuse to appropriate or annihilate the other’s difference in order to create and glorify the self in a masculine position of mastery».¹⁸

La coalescencia de términos opuestos supone una cercanía entre ellos, pero siempre manteniendo una línea de separación con el fin de preservar la identidad de ambas partes. En el modelo de Cixous ambos sexos retienen sus rasgos idiosincrásicos, pero esto no les impide la coexistencia y el amor mutuo en la aceptación de sus diferencias dentro de un ámbito de igualdad. Así, Cixous concluye que «[t]he other must remain in all its extreme strangeness within the greatest possible proximity».¹⁹ Sin embargo, en este modelo de coalescencia, la autora no presentará los términos opuestos en una base de igualdad. Siguiendo el modelo destructivo de Derrida, Cixous ejecuta una inversión inicial de los valores patriarcales: donde el falocentrismo favorece aquellos términos asociados con la masculinidad, ella favorecerá los ligados a la feminidad. Trascien-

16. CONLEY, Verena Andermatt: *Modern Cultural Theorists: Hélène Cixous*, Toronto y Buffalo, University of Toronto Press, 1992, pp. 37-38.

17. DUCHÉN, Claire: Op. cit., p. 49.

18. SELLERS, Susan: *Hélène Cixous: Authorship, Autobiography and Love*, Cambridge (Inglaterra), Polity Press, 1996, pp. 11-12.

19. CIXOUS, Hélène: «Extreme Fidelity», en Susan Sellers (ed.): *Writing Differences. Readings from the seminar of Hélène Cixous*. (Trad. Ann Liddle y Susan Sellers), Milton Keynes, Open University Press, 1988 (1984), p. 29.

de, no obstante, esta inversión simplista con una subversión evidente, donde visualiza un espacio para la coexistencia de ambos términos opuestos.

Tras matizar el uso de la coalescencia en Cixous, consideramos los dos tipos fundamentales que emplea en *Angst*: la coalescencia de parejas de términos opuestos y la coalescencia de múltiples conceptos. Comenzamos con el primer tipo, cuyo epítome radica en la fusión de sus escrituras teórica y creativa. Conley explica esta dualidad: «one has to go through theory to discover non-theory or poetry».²⁰ Por esta razón, *Angst* no se puede denominar abiertamente «novela», puesto que en ella se funden los conceptos de escritura teórica y literaria. Para resaltar su modelo de coalescencia, Cixous recurre siempre a la siguiente estructura: en primer lugar, presenta los dos elementos que forman la coyuntura como mutuamente excluyentes, exponiendo el binarismo del patriarcado. A continuación, introduce la coalescencia de ambos términos, únicamente cuando los dos se conciben dentro de su modelo de escritura. Analicemos los modelos de coalescencia de parejas opuestas más significativos en *Angst*.

5.1.1. Dentro/fuera

La primera pareja de elementos opuestos es «dentro/fuera». Inicialmente se presentan como mutuamente excluyentes: «Turned inwards, inside, with no connection to an outside. Where the abyss was deepening».²¹ Sin embargo, cuando la autora considera su ámbito femenino, las dos realidades coexisten y retienen su carácter distintivo: «In and out of my body»; «it is another, still me, who is climbing outside me».²² En el primer ejemplo, la conjunción copulativa es significativa, pues indica una suma e implica que el segundo término puede existir a pesar de la existencia del primero. En el modelo patriarcal, «lo lógico» sería el uso de la conjunción disyuntiva *o*, que indica una elección excluyente de uno de los dos términos. En el segundo ejemplo, podemos deducir que el «I» o «self» está dentro mientras que «the other» («another») está fuera, pero el hecho de que ambos sean equiparados («still me») indica que las dos realidades coexisten dentro del mismo ser.

5.1.2. Consciente/subconsciente

Cixous propugna la coexistencia de estos dos términos puesto que, en el transcurso de su ficción, mezcla constantemente los ámbitos de la realidad y el sueño, en particular a través del uso metafórico del teléfono y el despertador como elementos disruptivos que transportan al individuo del mundo del sueño al mundo real: «Instantly the telephone rings. To bring you down. No need to pick up the receiver. You have already heard what death has to say to

20. CONLEY, Verena Andermatt: «Saying Yes to the Other», *Dalhousie French Studies*, 13 (1987), p. 94.

21. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit, p. 166.

22. *Ibid.*, pp. 7, 218.

you». ²³ Al conectar el teléfono con la muerte, la autora establece un paralelismo entre el orden simbólico-consciente y la muerte, de tal forma que favorece el inconsciente como el ámbito donde la feminidad reprimida puede florecer con libertad. Esta actitud positiva hacia el subconsciente se puede observar en la rebelión de la protagonista contra el teléfono (el patriarcado): «The telephone kept on ringing. It was over. From now on the best weapon was not to have one at all». ²⁴

5.1.3. Tiempo real/tiempo subjetivo

En estrecha conexión con la anterior, encontramos la dicotomía entre las concepciones del tiempo como *presente/tiempo real* y *eternidad/tiempo subjetivo*. Ambos extremos entran en contacto en la escritura ficcional de Cixous, puesto que referencias directas al tiempo real se combinan con las alusiones a una percepción subjetiva de la temporalidad. Por un lado, Cixous sigue una progresión lineal del tiempo al hacer alusión a distintas fechas: «5 June 1937»; ²⁵ «January 26th»; ²⁶ «first day of August»; ²⁷ «June 5th»; ²⁸ «October 10th»; ²⁹ «the first of January»; ³⁰ «September morning»; ³¹ and «19 June, 1976». ³² En la fecha final resulta evidente que ha transcurrido un período de tiempo de 39 años, una larga franja de tiempo para una ficción en la que el público lector tiene la impresión de que el tiempo no pasa. En realidad, éste es precisamente uno de los grandes logros de Cixous: una vez más, esta autora favorece uno de los términos opuestos, en este caso la percepción subjetiva del tiempo, la idea de que la maternidad (o feminidad en general) ha sido tradicionalmente asociada con un tiempo cíclico y eterno, frente a la linealidad del tiempo histórico, tradicionalmente asociado con la masculinidad. ³³

En el curso de la narrativa, la escritora alcanza esta impresión de una percepción subjetiva del tiempo a través de varios medios. Uno de ellos es la referencia a una inexistencia temporal, que se puede observar en afirmaciones como las siguientes: «it was always the same time»; ³⁴ «every second it is the same day beginning all over again». ³⁵ Esta impresión de estancamiento temporal se alcanza igualmente por medio de la repetición obsesiva de segmentos temporales,

23. *Ibíd.*, p. 101.

24. *Ibíd.*, p. 106.

25. *Ibíd.*, p. 19.

26. *Ibíd.*, pp. 26, 28.

27. *Ibíd.*, p. 61.

28. *Ibíd.*, p. 143.

29. *Ibíd.*, p. 167.

30. *Ibíd.*, p. 191.

31. *Ibíd.*, p. 214.

32. *Ibíd.*, p. 219.

33. Véase KRISTEVA, Julia: «Women's Time», en Toril Moi (ed.): *The Kristeva Reader* (Trad. Alice Jardine y Harry Blake), Oxford (Inglaterra), Basil Blackwell, 1986 (1979), pp. 187-213.

34. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit, p. 85.

35. *Ibíd.*, p. 40.

repetición que crea la sensación de que el tiempo es eterno: «a quarter of an hour»;³⁶ «Ten years»;³⁷ «five thousand years»;³⁸ «between the 15th and the 20th».³⁹ Por último, la preferencia de Cixous por una percepción temporal subjetiva resulta obvia cuando reduce el tiempo lineal a la noción de eternidad, haciendo que pasado, presente y futuro se fundan en un presente eterno:

«A minute ago in the room it was yesterday, and a new day every moment; in a minute, tomorrow, you get up again and again, and every minute is today.... Time in the room was not real time.... It was the Time of Times, eternity...».⁴⁰

En cualquier caso, a pesar de la preferencia de Cixous por la eternidad, el tiempo real es igualmente necesario para establecer la coexistencia de términos binarios.

5.1.4. Exilio/paraíso

Una cuarta dicotomía es la de *exilio/paraíso-hogar*. Como es el caso de las parejas estudiadas previamente, estos dos términos coexisten en el modelo de Cixous:

«You can't say you're home, not really. It was so far away from me, in a remote time and space. And yet I was really home, in my mother's house to be precise».⁴¹

Además, como en los ejemplos precedentes, la autora favorece uno de los términos, en este caso, el exilio, puesto que este ámbito constituye la llave para entender la categoría del «otro», de lo diferente. Tenemos que distanciarnos de nosotros/as mismos/as (del «hogar») para comprender la diferencia (el exilio). Ésta es la razón por la que Cixous presenta a la protagonista de *Angst* como una doble marginada. En primer lugar, Cixous se refiere a la protagonista como un ser que habita «a foreign land».⁴² En segundo lugar, aparece como una extranjera con respecto a su propia identidad, puesto que su verdadera esencia ha sido reprimida por el orden simbólico-patriarcal: «My hands moved forward into the foreign flesh, of my sex».⁴³

5.1.5. Cuerpo/alma

Otra categoría fundamental en la ficción de Cixous es la dicotomía entre *cuerpo/alma*. Una vez más, la autora privilegia uno de los conceptos (el cuerpo). Este favoritismo se entiende porque las mujeres, debido a su función procreadora, han sido tradicionalmente consideradas como más cercanas al reino animal que el hombre, este último más próximo al mundo del espíritu y de la razón.

36. *Ibid.*, pp. 12-13, 17, 22, 26, 80.

37. *Ibid.*, pp. 111, 114, 119, 123.

38. *Ibid.*, pp. 113, 195.

39. *Ibid.*, pp. 39, 40.

40. *Ibid.*, p. 144.

41. *Ibid.*, p. 215.

42. *Ibid.*, pp. 65, 112.

43. *Ibid.*, pp. 180-181.

La predisposición de Cixous hacia lo corporal no es gratuita; considerará este atributo como esencial y central a la feminidad y, por tanto, a su modelo de *escritura femenina*. En este sentido, Cixous concluye que «[b]y writing her self, woman will return to the body which has been more than confiscated from her».⁴⁴ Esta posición especial que concede a lo corporal se puede observar en su presentación del cuerpo de la mujer como el de un animal a través de metáforas. Su objetivo es revalorar la naturaleza física atribuida a las mujeres frente a la trascendental atribuida a los hombres. De esta manera, la protagonista de *Angst* es identificada con «a dog»;⁴⁵ «the face of a bloodhound»;⁴⁶ o «dogs, rats and the offspring of mousers».⁴⁷

A su vez, con el uso de la sinestesia Cixous contribuye a reforzar su idea de la coexistencia de elementos binarios. Esta figura literaria «where a stimulus applied to one sense involuntarily elicits a response from one or more others»⁴⁸ es extremadamente útil en la escritura de esta autora, puesto que la dota de un carácter tangible y «corporal» e ilustra la manera en que sentidos pertenecientes a distintos campos pueden coalescer. Los siguientes ejemplos de sinestesia en *Angst* muestran esta coalescencia de elementos aparentemente inconexos con gran precisión: «caressing it with your eyes»⁴⁹ (tacto y vista); «Milky voice of innocence»⁵⁰ (gusto y oído); «Voices hoarse with blood»⁵¹ (gusto y oído, si consideramos que la sangre está dentro de la boca y origina que la voz que se articula sea ronca). Como afirma Oboussier, el uso de la sinestesia «open[s] the way for new intersubjective economies and different ways of approaching the other».⁵²

5.1.6. Masculinidad/feminidad

La coalescencia de estos dos elementos conduce a la idea de bisexualidad defendida por Cixous, que define como «the location within oneself of the presence of both sexes, evident and insistent in different ways according to the individual, the nonexclusion of difference or of sex».⁵³ Su defensa de la bisexualidad como el ámbito donde los roles sexuales confluyen se refleja en el curso de *Angst*, donde ambos términos opuestos coexisten. De esta manera, encontramos que términos como «man» o «he» se igualan al concepto de «mother» o se

44. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.): *New French Feminisms. An Anthology* (Trad. Keith Cohen y Paula Cohen), Sussex, The Harvester Press, 1981 (1975), p. 250.

45. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 44.

46. *Ibíd.*, p. 48.

47. *Ibíd.*, p. 52.

48. OBOUSSIER, Claire: «Synaesthesia in Cixous and Barthes», en Judith Still (ed.): *Women and Representation*, London, WIF, 1995, p. 115.

49. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 48.

50. *Ibíd.*, p. 59.

51. *Ibíd.*, p. 129.

52. OBOUSSIER, Claire: op. cit., p. 131.

53. CIXOUS, Hélène y Catherine CLÉMENT: op. cit., p. 85.

asocian con partes distintivas del cuerpo femenino, como «womb» o «breasts». ⁵⁴ La figura hermafrodita del «wolf-dragon» aparece descrita como «half-female», «half-bird» (de nuevo la conexión del cuerpo femenino con el reino animal), «like a man», mostrando al mismo tiempo ambos órganos sexuales. ⁵⁵

La fluctuación entre «two principal libidinal economies» (masculina y femenina) que, según Cixous, conduce a la bisexualidad, es reconocida por Sellers en su introducción a *The Hélène Cixous Reader*, donde, haciéndose eco de Cixous concluye:

«we all continually fluctuate between gender roles, sometimes assuming defensive, ‘masculine’ positions, at other times willing to risk prohibition, and at other times combining elements of each». ⁵⁶

Esta bisexualidad aparece también reflejada en *Angst*, donde la protagonista fluctúa entre el papel defensivo masculino cuando se aferra a la seguridad proporcionada por el interior ⁵⁷ y el rol arriesgado femenino («I am told it is too cold there for human beings –never mind– you chance it –here in this camp there’s no love» ⁵⁸).

Sin embargo, la coalescencia de las identidades masculina y femenina dentro de un mismo ser se muestra con mayor claridad en la frecuente identificación del *yo* narrativo (un *yo* femenino) con su homólogo masculino, representado por el pronombre personal *he*: «Talking to me all the while as if he were having a conversation with himself; with his body». ⁵⁹ Más frecuentemente, el pronombre masculino en tercera persona es reemplazado por una segunda persona, cuando el *yo* narrativo se dirige directamente a él (al homólogo masculino de la protagonista). En este caso, la coalescencia de ambos se retiene: «And then, if you want to hurt me, don’t. I don’t want you to hurt yourself». ⁶⁰ Aludiendo a Tristán e Isolda, el narrador los califica como:

«[s]eparate, different, one body seemed slightly more feminine, perhaps the other body more masculine, but I wasn’t sure about anything, a feminine man, a woman–life personified». ⁶¹

En este caso, más que coalescencia, encontramos un ejemplo de fusión de términos. El resultado de la mezcla de las economías libidinales masculina y femenina parece inclinarse favorablemente hacia el lado femenino; la idea del «hombre femenino», donde encontraríamos coalescencia, es modificada por la referencia de la autora a una «mujer», lo que ilustra la preferencia de Cixous por esta figura. En este sentido, la autora no sólo favorece la feminidad, sino que

54. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit, pp. 19, 38, 44, 57, 61, 68, 77, 79, 89, 189.

55. *Ibid.*, pp. 74, 78, 88.

56. SELLERS, Susan (ed.): *The Hélène Cixous Reader*, Londres, Routledge, 1994, p.xxviii.

57. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit, pp. 9, 19, 23, 167.

58. *Ibid.*, p. 41.

59. *Ibid.*, p. 161.

60. *Ibid.*, p. 156.

61. *Ibid.*, p. 100.

presenta al *yo* narrativo como una mujer: «I» como una «woman»;⁶² «I» como «a mother»;⁶³ «I» o el genérico «one» equiparados con pronombres femeninos como el personal «she» o el reflexivo «herself».⁶⁴

Cixous privilegia el cuerpo de la mujer por dos razones principales: por un lado, para corregir la posición tradicional de las mujeres como seres marginales dentro de una sociedad patriarcal; por otro, para llamar la atención sobre la diferencia sexual que las dota de un carácter distintivo y único en lo que se refiere a la maternidad, un estado del que los hombres son excluidos. Esta posibilidad es esencial para entender la práctica de la coalescencia, puesto que la maternidad es el prototipo de dicha unión de elementos opuestos, como la propia Cixous explica:

«How could the woman, who has experienced the not-me within me [i.e. embarazo], not have a particular relationship to the written? To writing as giving itself away (cutting itself off) from the source?»⁶⁵

La subjetividad femenina, debido al acceso de las mujeres a la maternidad, es una subjetividad que «splits apart without regret»⁶⁶ frente al «[m]asculine narcissism and male need for recognition».⁶⁷

Sin embargo, a pesar de su interés por el cuerpo de la mujer, la autora no excluye a los hombres de su propuesta. Al final de *Angst*, Cixous deja lugar para la coalescencia en el hombre: «He was a man heavy as death, light as death, who smiled to himself. He had shrunk to normal size».⁶⁸ La coalescencia de términos opuestos en él se puede observar en la unión de «heavy» y «light». Esto es posible porque este hombre (y en teoría cualquier hombre) ha abandonado su posición jerárquicamente superior para aceptar la diferencia existente en elementos considerados «inferiores», una diferencia importante dentro de un cosmos en el que todos los términos son iguales, independientemente de sus diferencias y, por tanto, elementos integradores de un todo. En este sentido, el cambio de letra mayúscula en «God himself»⁶⁹ a minúscula en «he, god»⁷⁰ indica el final de la verdad única y totalitaria del patriarcado, y el principio de un universo plural, donde las diferencias coexisten y donde la verdad masculina es simplemente una más dentro de un espectro de verdades potenciales. Al mostrar la compatibilidad del hombre con la nueva forma de escritura que Cixous propone, esta autora prueba que, aunque «[she] remains loyal to women's causes her more general interest is in the constructions and motivations of the *human* subject».⁷¹

62. *Ibid.*, pp. 33-4, 40, 44-5, 48, 64, 214.

63. *Ibid.*, pp. 46, 89.

64. *Ibid.*, pp. 42, 70, 119.

65. CIXOUS, Hélène y Catherine CLÉMENT: *Op. cit.*, p. 90.

66. CIXOUS, Hélène: *Angst*, *op. cit.*, p. 26.

67. CONLEY, Verena Andermatt: *Modern Cultural Theorists*, *op. cit.*, p. 31.

68. CIXOUS, Hélène: *Angst*, *op. cit.*, p. 216.

69. *Ibid.*, p. 209.

70. *Ibid.*, p. 216.

71. SELLERS, Susan: *Hélène Cixous: Authorship, Autobiography and Love*, *op. cit.*, p. 3.

Es en este punto donde la coalescencia de las economías masculina y femenina se observa con mayor claridad.

5.2. Coalescencia de múltiples componentes

5.2.1. «Why-Nots»

En cuanto a la coalescencia de más de dos componentes que, en su unión, dan lugar a un todo unitario, nuestro primer objeto de análisis es lo que denominamos, citando a Cixous, «why-nots»: todas aquellas posibilidades que no llegan a materializarse pero que son partes constitutivas de la identidad del individuo. Cixous asegura que:

«We are possible. We only need to avoid closing up the parentheses in which our 'why-nots' live.... However and by chance I am a woman, and I belong to the human race».⁷²

Con esta aseveración, la autora nos incita a ser tolerantes y aceptar todo aquello que difiere de nosotros/as. Todas esas posibilidades se fundirán en un macrocosmos de multiplicidad. Como Conley afirma: «Pluralism replaces binaries».⁷³ En *Angst*, Cixous alude con frecuencia a un haz infinito de posibilidades, todas ellas igualmente aceptables, incluso cuando algunas puedan parecer completamente inalcanzables (como es su noción de la concepción humana, no en la matriz de la mujer, sino en los pulmones⁷⁴). Este pluralismo de posibilidades queda aún más claramente reflejado en los siguientes ejemplos extraídos de su narrativa:

«Two or three, four already. Perhaps six. Possibly Saturday? Very possible. Monday for certain. It could be any day... let two be three. And it was so. Why can't you really feel that two is six?» (*Angst* 41-2); «Within me were all the selves I would become...».⁷⁵

5.2.2. El sujeto: coalescencia de múltiples identidades

Relacionada con esta lista interminable de posibilidades, Cixous concibe su noción del «sujeto». Según explicamos previamente, esta autora parte del sujeto femenino como el centro de su propuesta, hasta tal punto que, en su definición del sujeto, asegura que:

«It is not 'I am a woman', full stop.... Woman is she who 'is' woman *and*, woman making her way forward in the world taking heed»⁷⁶

Siguiendo a Cixous, Oboussier también concluye que el espacio femenino es un «espacio intersubjetivo».⁷⁷ Por tanto, Cixous aplica esta intersubjetividad

72. CIXOUS, Hélène: «Extreme Fidelity», op. cit., p. 34.

73. CONLEY, Verena Andermatt: *Modern Cultural Theorists*, op. cit., p. 90.

74. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 21.

75. *Ibid.*, p. 46.

76. CIXOUS, Hélène: «Extreme Fidelity», op. cit., p. 28.

77. OBOUSSIER, Claire: op. cit., p. 127.

a su voz narrativa que se convierte en un «plural narrator divided into hundreds of subjects, without limit between one sex and the other (*ne-uter*)». ⁷⁸ Esta pluralidad narrativa se refleja en *Angst*, donde a la narradora no se le atribuye una identidad totalitaria y unificada, sino fragmentada y compuesta por numerosas parcelas. Dicha multiplicidad se manifiesta en los siguientes casos: «blood running out of all my mouths»; ⁷⁹ «in the stories of my lives»; ⁸⁰ «I will show you all the beings I have been.’ Countless selves». ⁸¹

Otra forma efectiva por la que Cixous introduce la multiplicidad de la persona narrativa es el juego con los pronombres personales. *I*, *You* (con una referencia en singular), *he* or *she* (todos ellos aludiendo a la voz narrativa) se equiparan al pronombre personal en plural *we*, que funciona como el «tercer término» necesario para solventar la separación existente entre términos opuestos. Al observar este juego constante con los pronombres, el público lector tiene la impresión de que la identidad de la voz narrativa no es fija, sino múltiple e indescifrable: «to you; to me... or one of us»; «he is me is us-we»; «I am hurting us». ⁸²

Este cambio constante en la identidad de los pronombres personales también constituye una técnica muy útil para presentar al *yo* ficcional como un todo unitario, compuesto de tres partes constitutivas, a saber: la voz narrativa, la protagonista y la autora de la ficción (o sea, Hélène Cixous). En el transcurso de la narrativa, nos encontramos con un frecuente desdoblamiento de la voz narrativa en los pronombres *I* y *you*, ⁸³ refiriéndose indistintamente a la narradora y a la protagonista. Aunque se trata de la misma persona, por medio de esta técnica Cixous atrae nuestra atención hacia la multiplicidad del sujeto, que aparece aún más fragmentado cuando, al final de la novela, nos percatamos de que la propia autora es la narradora y la protagonista de esta ficción: «An hour ago I existed, I believed in myself, not a moment ago I was called Hélène—you will never believe it again». ⁸⁴ Una vez más, la idea de un tercer término aparece, un elemento que establece la conexión necesaria entre los dos términos previamente analizados.

Por último, Cixous ilustra la multiplicidad del sujeto a través de la multiplicidad de voces que se funden (otro ejemplo de coalescencia) en la voz narrativa. De este modo, Conley opina que «the artist’s work is not creation *ex nihilo*, but is elaborated as an invention with others, through a fraying of voices». ⁸⁵ Con frecuencia, Cixous emplea voces directamente tomadas de las identidades más representativas del sistema falocéntrico, pero su objetivo es paródico, usando

78. CONLEY, Verena Andermatt: *Modern Cultural Theorists*, op. cit., p. 23.

79. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 53.

80. *Ibid.*, p. 70.

81. *Ibid.*, p. 142.

82. *Ibid.*, pp. 27, 43.

83. *Ibid.*, pp. 36, 59, 159, 161.

84. *Ibid.*, p. 210.

85. CONLEY, Verena Andermatt: *Modern Cultural Theorists*, op. cit., p. 4.

dichas voces como el punto de partida para contradecir las ideas del patriarcado. Por ejemplo, Cixous cita la Biblia varias veces. En una de ellas, hace referencia a uno de los diez mandamientos: «Thou shalt not commit adultery».⁸⁶ Su intención es reaccionar contra el modelo monogámico impuesto por el patriarcado a través de su texto más significativo, la Biblia. La protagonista de *Angst* dice: «I would have committed adultery, if only the guilt would go away».⁸⁷ Se alza contra el sistema monogámico dictado por el orden simbólico para la preservación del poder del hombre. Además de las alusiones bíblicas, Cixous emplea referencias a otras figuras de renombre dentro del orden falocéntrico, figuras masculinas tan adoradas y reconocidas como Donne, Kafka o Saroyan,⁸⁸ todos ellos asociados con un modelo que liga a las mujeres con la idea de muerte. Además, Cixous hace uso de muchas otras voces filtradas en último término por la voz narrativa, como «Guilt»;⁸⁹ «Man with smile» (que representa al patriarcado);⁹⁰ «Amnesia»;⁹¹ su «Grand-mother»⁹² y «the Pangs of Anguish».⁹³

5.2.3. Multiplicidad en el lenguaje

La coalescencia en Cixous de múltiples componentes se observa con notable claridad en su propuesta de un nuevo lenguaje, donde reacciona contra las limitaciones impuestas por el vehículo de comunicación patriarcal. En este sentido, considera que «language conceals an invincible adversary, because it's the language of men and their grammar».⁹⁴ Debido a esta desventaja para las mujeres, la autora añade que:

«If woman has always functioned 'within' the discourse of man... it is time for her to dislocate this 'within', to explode it, turn it around and seize it; to make it hers, containing it, taking it in her own mouth, biting that tongue with her very own teeth to invent for herself a language to get inside of».⁹⁵

Para alcanzar este objetivo, Cixous comienza por ilustrar la opresión del lenguaje; cómo éste conduce a la falta de representación de las mujeres y a su muerte simbólica. La autora dibuja esta imagen en *Angst*: «by accident, you read the last page of the Book of the Dead and find your own name in it!».⁹⁶

Resulta significativo que, cuando Cixous intenta reflejar las limitaciones impuestas por el lenguaje, escoge nombres propios como el epítome de dicha represión. Así, concibe los nombres como «social tools, rigid concepts, little

86. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 34.

87. *Ibid.*, p. 34.

88. *Ibid.*, pp. 113, 143, 155.

89. *Ibid.*, p. 38.

90. *Ibid.*, pp. 59, 76.

91. *Ibid.*, pp. 74-75.

92. *Ibid.*, p. 84.

93. *Ibid.*, pp. 92-93.

94. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op. cit., p. 257.

95. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 189.

96. *Ibid.*, p. 67.

cages of meaning assigned ... to keep us from getting mixed up with each other, without which the Society of Cacapitalist Siphoning would collapse».⁹⁷ Su conclusión es que «[n]ames must be suppressed».⁹⁸ En el nuevo lenguaje que sugiere, Cixous recurre a interminables variaciones léxicas que aluden a múltiples facetas de un mismo individuo, escapando así de cualquier reducción simplista de potencialidades. El ejemplo más obvio lo constituye la identidad de la voz narrativa. A lo largo de la ficción, la protagonista es aludida por medio de numerosas variaciones léxicas: «She-who-knows-who-I-am»;⁹⁹ «She-who-is-my-Answer»;¹⁰⁰ «She-who-is-waiting-for-you»;¹⁰¹ o «She-whom-he-is-waiting-for».¹⁰² Tan sólo al final el nombre propio de Hélène Cixous es mencionado, pero únicamente para aludir a la muerte causada por las limitaciones de las etiquetas léxicas y del lenguaje restrictivo patriarcal: «not a moment ago I was called Hélène—you will never believe it ever again».¹⁰³ De este modo, la etiqueta restrictiva de Hélène contrasta con la multiplicidad de etiquetas léxicas que, como Hélène, aluden a la misma persona, pero que, al contrario que el nombre propio, reflejan la multiplicidad de las diferentes facetas del mismo individuo que coalescen para formar el mismo todo unitario. Un efecto similar se consigue por medio del uso de iniciales que, al contrario que los nombres completos, nos permiten imaginar un universo interminable de posibles identidades: «S», «V», «F».¹⁰⁴

Finalmente, Cixous consigue su ideal de multiplicidad en el lenguaje por medio del uso abundante de metáforas. Utiliza alusiones metafóricas, en primer lugar para atribuir a los términos abstractos la materialidad que su escritura corporal requiere; en segundo lugar, para materializar la coalescencia de múltiples posibilidades. Enumeremos los casos más representativos de metáfora en este sentido: «the corridors of my dream»;¹⁰⁵ «too many keys»;¹⁰⁶ los sueños como «passageways»;¹⁰⁷ «The stairs were endless»;¹⁰⁸ «ways», «crossroads».¹⁰⁹

Aunque el modelo de Cixous parece muy comprensivo, una panacea para la *enfermedad patriarcal*, precisamente debido a esta dimensión idealista, ha recibido numerosas críticas por su carácter utópico. Al menos, podemos concluir que, incluso cuando marcada por esta utopía, la propuesta de coalescencia de Cixous

97. CIXOUS, Hélène: «Coming to Writing», en Deborah Jenson (ed.): «*Coming to Writing*» and Other Essays: Hélène Cixous (Trad. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle y Susan Sellers), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, p. 91.

98. CIXOUS, Hélène: *Angst*, op. cit., p. 48.

99. *Ibid.*, p. 14.

100. *Ibid.*, p. 15.

101. *Ibid.*, p. 29.

102. *Ibid.*, p. 58.

103. *Ibid.*, p. 210.

104. *Ibid.*, p. 130.

105. *Ibid.*, p. 10.

106. *Ibid.*, p. 49.

107. *Ibid.*, p. 90.

108. *Ibid.*, p. 109.

109. *Ibid.*, pp. 134-135.

puede ser muy efectiva para persuadir al público lector de ser más tolerante en cuanto a las diferencias individuales. Aunque su modelo es idealista, constituye una forma de escribir sobre el tema de la «diferencia» sin pensar en términos del poder autoritario sobre los demás, deshaciendo de este modo el lazo que tradicionalmente ha existido entre los conceptos de «diferencia» y «dominio».

CONVERGENCIAS MODERNISTAS/ POSTMODERNISTAS EN LA OBRA DE CIXOUS Y EN LA CRÍTICA POSTCOLONIAL

PILAR VILLAR ARGÁIZ
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Aunque el desarrollo de la crítica feminista ha demostrado sorprendentes similitudes con la evolución de la teoría postcolonial, no ha sido hasta estas últimas décadas que las intersecciones entre estos dos movimientos han sido estudiadas.¹ Hay grandes paralelismos entre ambas áreas, fundamentalmente debido a que las dos estudian cómo determinados individuos han sido marginados y definidos como «Otros», subordinados a la ideología colonial y patriarcal.² Este artículo pretende llevar a cabo un estudio comparativo entre las teorías feministas propuestas por Hélène Cixous, cuyo trabajo es representativo del movimiento feminista en Francia, y los presupuestos teóricos que se desprenden de importantes voces postcoloniales como Franz Fanon, Edward

1. Véanse los artículos que a continuación se citan. ASHCROFT, William D.: «Intersecting Marginalities: Post-Colonialism and Feminism», *Kunappi XI*, 2 (1989), pp. 23-35. CARRERA SUÁREZ, Isabel: «Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión», en B. Suárez Briones, B. Martín Lucas, M. J. Fariña Busto (comp.): *Escribir en femenino*, Barcelona, Icària, 2000, pp. 73-84. PARVULESCU, Anca: «Beyond Marriage: The Couple», *Discourse*, 26: 3 (2004), pp. 3-17. SULERI, Sara: «Woman Skin Deep: Feminism and the Postcolonial Condition», *Critical Inquiry*, 18 (1992), pp. 756-769.

2. Probablemente debido a ello, varias feministas han establecido un paralelismo entre la opresión que la mujer ha experimentado bajo la cultura patriarcal y el yugo que la ideología imperialista ha impuesto en el sujeto colonizado. Dicha asociación se observa claramente en ensayos tan conocidos como «The Laugh of the Medusa», donde Hélène Cixous nos describe el cuerpo femenino como un territorio colonizado: «as soon as women begin to speak they're taught that their territory is black; because you are Africa, you are black, your continent is dark. Dark is dangerous». Cixous visualiza a la mujer como un continente oscuro que puede ser penetrado, violado y colonizado, a partir de un proceso similar al experimentado por África o América. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», en Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (comp.): *New French Feminisms. An Anthology*, Nueva York, Harvester & Wheatsheaf, 1981 (1976), p. 247.

Saïd, Homi Bhabha y Gayatri Spivak, entre otros muchos. Aunque Cixous ha escrito obras de ficción, teatro y ensayo, es su trabajo como crítica feminista y literaria sobre el que versa el presente artículo.

Mi principal objetivo es descifrar cómo dicha pensadora se enfrenta a un conflicto similar al experimentado por la crítica postcolonial; conflicto al que me referiré como dilema modernista/postmodernista.³ Por una parte, las teorías de Cixous sobre la emancipación sexual de la mujer se basan precisamente en la categoría modernista «mujer», con implicaciones esencialistas. La autora en cuestión cae presa, en ocasiones, de un claro fundamentalismo biológico, como se observa en sus teorizaciones sobre la «écriture féminine» y el cuerpo femenino. Por otro lado, Cixous intenta constantemente desprenderse de cualquier determinismo biológico, en su deseo por evitar la perpetuación de las estructuras binarias (y hegemónicas) del pensamiento patriarcal. Su desconstrucción de la identidad y su conceptualización de la femineidad en términos como la fluidez y el hibridismo son claramente postmodernistas. Por tanto, Cixous se enfrenta a la difícil controversia de reivindicar la identidad del sujeto marginado por un lado, y de desconstruirla por otro. Dicha disyuntiva ideológica también aparece reflejada en la teoría postcolonial. Estudiosos como Toro identifican en algunos críticos del movimiento postcolonial de mediados de siglo el deseo imperioso de encontrar un lenguaje propio, «un contra-discurso esencialista», no contaminado por el discurso eurocéntrico e imperialista.⁴ Este nuevo lenguaje no solamente dismantlaría la hegemonía del imperio, sino que permitiría al sujeto colonizado encontrar una identidad pura e inequívoca, y superar la denigración social al que ha estado sometido. Esta necesidad de preservar la subjetividad del individuo previamente colonizado se ve a su vez contrarrestada por una creciente susceptibilidad hacia todo tipo de esencia o identidad originaria. Como Toro afirma, hay entre los teóricos postcoloniales una aceptación, cada vez mayor, del hibridismo y sincretismo que caracteriza a la sociedad postcolonial, y una subsiguiente desconstrucción de ideas fundamentalistas sobre la subjetividad.⁵ Dicho conflicto ideológico, presente en las teorías de Cixous y en la crítica postcolonial, es el que constituye el tema central del presente artículo.

2. HACIA UNA DESCONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN LAS TEORÍAS DE CIXOUS Y EN LA CRÍTICA POSTCOLONIAL

Una de las intersecciones más importantes entre el feminismo francés y el postcolonialismo es la preocupación de ambas corrientes por deconstruir el sujeto unívoco (masculino y/o occidental) del humanismo liberal. Lo que hoy conocemos como «teoría postcolonial» surgió en las últimas décadas del siglo XX, como parte constituyente de un movimiento generalizado en Occidente

3. Whitford ha identificado un conflicto similar en la obra de Luce Irigaray. WHITFORD, Margaret (comp.): «Introduction», *The Irigaray Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, pp. 1-15.

4. TORO, Fernando de: *¿Desde dónde hablar? Posiciones Post-modernistas/Post-coloniales*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002, p. 1.

5. *Ibid.*, p. 4.

por desenmascarar las bases en las que se asienta el humanismo liberal.⁶ De este modo, uno de los rasgos más importantes de los estudios postcoloniales es su deconstrucción de la identidad y la subjetividad y su consiguiente rechazo al sistema binario sobre el que se asienta el pensamiento occidental (Oeste/Este; Europa/Tercer Mundo; colonizador/colonizado). Bien sea en el ámbito de la lingüística, la teoría literaria o la filosofía, la teoría postcolonial pretende dismantelar los supuestos del pensamiento occidental. En su crítica mordaz hacia el esencialismo, el postcolonialismo converge con otras teorías del siglo XX, como lo son el postmodernismo, el post-estructuralismo, y, en el tema que nos concierne, el feminismo francés. La famosa afirmación de Beauvoir en *The Second Sex* «[o]ne is not born, but rather becomes a woman» resume la idea del siglo XX de que la feminidad es un constructo social, una afirmación que llegó a ser central para los subsiguientes postulados feministas de Cixous, Irigaray y Kristeva.⁷ Aunque estas pensadoras encontrarán problemas al socavar en último lugar la dualidad masculinidad/feminidad, sus críticas del paradigma del pensamiento binario hacen que sus teorías se asemejen al enfoque deconstructivista del movimiento postcolonial.

Un principio fundamental que subyace en la obra feminista de Hélène Cixous es el de dualidad. Según Cixous, el discurso masculino se construye de acuerdo con una serie de oposiciones jerárquicas:⁸

«Where is she?
Activity/ passivity
Sun/ Moon
Culture/ Nature
Day/ Night

Father/ Mother
Head/ Heart
Intelligible/ Palpable
Logos/ Pathos
Form, convex, sep, advance, semen, progress.
Matter, concave, ground –where steps are taken, holding – and dumping
– ground
Man

Woman»

Cixous desafía todo un sistema binario que posiciona al sujeto masculino como la norma, un proceso que Derrida descalifica como «falocentrismo».⁹ En

6. MOORE-GILBERT, Bart. J.: *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, Londres, Verso, 2000 (1997), p. 172.

7. BEAVOIR, Simone de: *The Second Sex*, Londres, Vintage, 1997 (1949), p. 295.

8. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, Susan Sellers (comp), Nueva York, Routledge, 1994, p. 37.

9. GAMBLE, Sarah: *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, Londres, Routledge, 2001, p. 215.

el discurso patriarcal, las categorías «hombre»/«mujer» se conceptualizan como opuestos irreconciliables. Es la existencia de esta misma oposición binaria la que confirma la supremacía del sujeto masculino. Mientras que lo «masculino» se presenta como la norma, el «Otro» femenino, por el contrario, sólo aparece en el lado negativo, como ente subordinada al orden masculino y como un mero constructo del hombre. Uno de los objetivos primordiales que Cixous se plantea a lo largo de su larga trayectoria es el de subvertir y deconstruir estos supuestos binarios de la lógica patriarcal. La oposición hombre/mujer, tal y como se ha establecido, está dictada por la sociedad, y por tanto, se debe considerar como idiosincrásica y no como trascendental. Por consiguiente, sus teorías intentan desplazar continuamente esta oposición conceptual:

«Let's imagine we love a woman who is a man inside. This means we love not a man exactly, but a woman who is a man, which is not quite the same thing: it's a woman who is also a man, another species. These complexities are not yet audible.»¹⁰

De este modo, Cixous se adhiere a la deconstrucción Derridiana de la identidad, en su intento por sobrepasar construcciones sociales como «el hombre» y «la mujer». Como afirma la misma Cixous:

«A subject is at least a thousand people. This is why I never ask myself «who am I?» (*qui suis-je?*). I ask myself «who are I?» (*qui sont-je?*) – an untranslatable phrase. Who can say who I are, how many I are, which I is the most I of my I's? Of course we each have a solid social identity, all the more solid and stable as all our other phases of identity are unstable, surprising. [...]. We: are (untranslatable).»¹¹

Este interés por desenmascarar el discurso hegemónico, por sacar a la luz su poder para colonizar, también aparece reflejado en la crítica postcolonial. Aunque el postcolonialismo como una rama de estudio dentro del mundo académico no surge hasta la segunda mitad del siglo XX, algunos pensadores anticoloniales de principios de siglo intentaron ya visualizar el modo en el que escapar de los patrones cognitivos sobre los que se estructura el humanismo occidental. Éste es el caso de Frantz Fanon, uno de los primeros intelectuales en criticar la dualidad «colonizador» y «colonizado» como meros constructos sociales. Bajo la clara influencia de Hegel, Freud y Lacan, Fanon argumenta en *Black Skin, White Masks* que la construcción de la identidad del sujeto occidental (e imperialista) se produce de acuerdo con el criterio de Otredad, o alteridad.¹² La categoría «hombre blanco» debe su existencia sólo en tanto en cuanto se relaciona de forma oponente con la categoría «hombre negro».¹³ De este modo,

10. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. 199.

11. *Ibid.*, p. xvii. Como afirma la misma Cixous unas líneas más tarde, «[p]ure I, identical to I-self, does not exist. I is always in difference. I is the open set of the trances of an I by definition changing, mobile, because of living-speaking-thinking-dreaming. This truth should [...] make us prudent and modest in our judgments and our definitions». *Ibid.*, p. xviii.

12. FANON, Frantz: *Black Skin, White Masks*, Londres, Pluto Press, 1991 (1952).

13. *Ibid.*, p. 231.

y como reconoce Young, Fanon fue uno de los escritores pioneros que supo desconstruir el pensamiento occidental y su sistema binario.¹⁴ Dicho mérito también se le puede otorgar a Albert Memmi, quien cinco años más tarde lleva a cabo en *The Colonizer and the Colonized* un análisis muy similar del binomio «self»/«other» sobre el que se basa la ideología colonial.¹⁵

Las críticas de Fanon y Memmi hacia el pensamiento bipolar del humanismo occidental anticipan la desconstrucción que posteriores pensadores postcoloniales, como Said, Bhabha y Spivak, realizan del imperialismo y el nacionalismo, ambas como ideologías que reivindican, de forma similar, una identidad inequívoca y pura. Al igual que Cixous, estos tres teóricos se ven influidos profundamente por el post-estructuralismo (Jacques Derrida, por ejemplo, tiene una gran repercusión en el trabajo de todos ellos).¹⁶ En *Orientalism*, Said muestra cómo la relación entre Oriente y Occidente, colonizador y colonizado, se establece de forma jerárquica, de acuerdo con criterios de poder y dominación.¹⁷ Es a partir de esta distinción ontológica y epistemológica que Said desmantela la hegemonía del imperio Británico. Pero es tal vez Homi Bhabha quien, una década más tarde, somete a un análisis más riguroso el binomio jerárquico de la ideología imperialista. En ensayos como «The Other Question», «Of Mimicry and Man», «Representation and the Colonial Text», «Sly Civility» y «Signs taken for Wonders», Bhabha explica la inestabilidad de las relaciones coloniales a través de conceptos tales como la «mimicra», el «estereotipo» y la «traducción».¹⁸ Con la llegada en la década de los 80 de Gayatri Chakravorty Spivak, una de las autoras más influyentes de la teoría contemporánea postcolonial (y feminista), la desconstrucción de la subjetividad en los estudios postcoloniales alcanzó su clímax. La influencia que Derrida ejerce en su obra también aparece reflejada en posteriores críticos como Hall y Boyce, quienes afirman que la identidad del sujeto postcolonial no viene determinada por conceptos tales como la biología, el pasado o una historia común, y que, por tanto, dicha identidad se construye de forma compleja a través de diferentes categorías y antagonismos.¹⁹

Como hemos visto, uno de los principales nexos de unión entre el feminismo francés y la teoría postcolonial es la desconstrucción de la subjetividad y del pensamiento occidental. Como cabe esperar, ambas corrientes la realizan

14. YOUNG, Robert: *White Mythologies: Writing History and the West*, Londres, Routledge, 1992 (1990), p. 119.

15. MEMMI, Albert: *The Colonizer and the Colonized*, Londres, Earthscan Publications, 1990 (1957).

16. Conexiones como éstas han conducido a Ashcroft, Griffiths y Tiffin a argumentar que los movimientos europeos del feminismo, el post-estructuralismo, y el postmodernismo han condicionado el desarrollo de la teoría postcolonial en su forma contemporánea. ASHCROFT, Billy, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN: *The Empire Writes Back*, Londres, Routledge, 2002 (1989), p. 153.

17. SAID, Edward: *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Nueva York, Penguin Books, 1995 (1978), p. 12.

18. Todos estos ensayos aparecen editados en BHABHA, Homi K.: *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1995.

19. HALL, Stuart: «Cultural Identity and Diaspora», en Jonathan Rutherford (comp.): *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, pp. 222-237. BOYCE DAVIES, Carole: *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*, Londres, Routledge, 1994.

desde perspectivas algo diferentes: mientras que el feminismo pretende desbanicar la autoridad del sujeto patriarcal, la teoría postcolonial tiene como objetivo fundamental desafiar la supremacía del sujeto imperialista. Cixous y Fanon se alzan como pioneros en estas dos áreas de especialización. El mérito de estos dos teóricos subyace no sólo en sus críticas del humanismo occidental y su sistema binario, sino en la actitud recelosa que ambos mantienen hacia todo tipo de esencialismo ideológico, ya sea de índole feminista o nacionalista. Cixous y Fanon coinciden en afirmar que nociones como la «feminidad» y la «negritud» no deben ser defendidas en términos esencialistas, ya que ello inevitablemente reitera los discursos dominantes de ideologías como el patriarcado y el imperialismo.

Debido a sus antecedentes marginados, Cixous ha mantenido siempre una actitud muy crítica hacia todo tipo de ideología política.²⁰ Como mujer, como judía y como argelina, Cixous entiende con claridad los peligros que acarrear adoptar cualquier ideología que defienda con rotundidad la identidad del individuo, ya que, a largo plazo, ésta puede llegar a ser autoritaria, y por tanto restrictiva. De ahí que ella haya procurado, a través de su trabajo, sobrepasar todo tipo de feminismo radical que dependiera de categorías esencialistas como «hombre» y «mujer». De igual modo, Fanon afirma que la división radical establecida entre oposiciones emparejadas como «blanco» vs. «negro» que subyacen en las relaciones coloniales, y que él mismo caracteriza como producto de «un maniqueísmo disparatado», dificulta el proceso de descolonización.²¹ De este modo, la afirmación de la propia identidad (o de nociones como la «negritud»), que el sujeto de color utiliza con frecuencia como estrategia de subversión, no es suficiente, ya que la raza no es más que un constructo social: «the black soul is a white man's artifact [...]. The Negro is not. Anymore than the white man».²² De este modo, Cixous y Fanon pretenden ir más allá de las reivindicaciones fundamentalistas que el feminismo y el nacionalismo hacen de términos fijos e inequívocos, como lo «femenino» y el «sujeto colonizado». Según ambos teóricos, la única manera como el individuo puede alcanzar la liberación completa es sobrepasando las fronteras impuestas por las diferencias de género y raza.

Por tanto, Cixous y Fanon no sólo desconstruyen los binomios «masculinidad»/«feminidad» y «colonizador»/«colonizado» sobre los que se basan el pensamiento patriarcal y la ideología imperialista, sino que desmantelan las herramientas de subversión y auto-defensa que el feminismo radical

20. Cixous nació en Orán, Argelia, en 1937. Su padres eras judíos de procedencia española y francesa, y alemana respectivamente. No es de extrañar, por tanto, que Cixous se defina a sí misma como un sujeto híbrido: «I was born at/from the intersection of migrations and memories from the Occident and Orient, from the North and South. I was born a foreigner in «France» in a said-to-be «French» Algeria. I was born in not-France calling itself France». CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. xv.

21. FANON, Frantz: *Black Skin, White Masks*, op.cit., p. 11.

22. *Ibid.*, 231.

y el nacionalismo anti-imperialista utilizan en ocasiones. Aun así, y aunque ambos someten la «feminidad» y la «negritud» a un riguroso análisis, estos dos pensadores sienten a su vez la contradictoria necesidad de preservar la subjetividad, y de reivindicar el valor del sujeto (femenino o colonizado), previamente infravalorado y marginado. Las dos secciones subsiguientes pretenden abordar este conflicto modernista/postmodernista que subyace en las teorías de Cixous y en la crítica postcolonial.

3. PERSPECTIVAS MODERNISTAS: ESENCIALISMO BIOLÓGICO Y FANATISMO ÉTNICO

Aunque Hélène Cixous defiende la desconstrucción del binomio masculinidad/feminidad del pensamiento patriarcal, esta pensadora argumenta que dicha desconstrucción debe ir precedida por una liberación de la mujer basada en lo que denomina «diferencia sexual», según la cual ella pueda acceder a una identidad propia y singular, diferente de la masculina.²³ Según Cixous, la mujer siempre ha sido definida como el «Otro», como la negación del sujeto masculino. Con vistas a superar su Otredad, este «Otro» debe enfatizar su alteridad y diferencia, aquello que es único y exclusivo en ella misma. Sólo así puede surgir una verdadera representación social y simbólica de la mujer.

Al defender dicha «diferencia sexual», esta feminista establece una asociación directa e intrínseca entre la escritura femenina y el cuerpo femenino. Cixous imagina un lenguaje único y propio de la mujer, que dé voz tanto a su cuerpo como a su sexualidad. Es por ello por lo que el nombre de Hélène Cixous se asocia con regularidad a la denominada «écriture féminine» o «lenguaje femenino», un concepto artístico basado en el cuerpo de la mujer y en el placer que ella puede encontrar en su propia sexualidad.²⁴ Para Cixous, el mejor modo de transformar el sistema socio-simbólico predominante es al inscribir la sexualidad de las mujeres en un discurso diferente al masculino, un lenguaje de la mujer revolucionario e iconoclasta. Aunque esta pensadora sugiere que ambos sexos son potencialmente capaces de producir dicho lenguaje, Cixous cree

23. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. 38. El ensayo de Irigaray «Equal or Different?» desarrolla con detenimiento las disyuntivas existentes entre el denominado «feminismo de la diferencia», defendido por Cixous e Irigaray, y el «feminismo de la igualdad», propuesto por Simone de Beauvoir. IRIGARAY, Luce: «Equal or Different?», en Margaret Whitford (comp.), op. cit., pp. 23-29.

24. Cixous es una voz entre muchas otras en Francia que se alza en defensa del cuerpo femenino. Feministas como Irigaray y Chawaf, por ejemplo, definen también el lenguaje de la mujer en relación con su sexualidad. Quizás lo que distingue principalmente a Cixous de Irigaray es la nomenclatura: mientras que la primera se refiere al lenguaje de la mujer como «écriture féminine», la segunda lo denomina «a feminine syntax» o «a speaking (as) woman» («le parler femme»). IRIGARAY, Luce: *This Sex Which is not One*, Ithaca, Cornell University Press, 1985 (1977), p. 214. CHAWAF, Chantal: «La Chair Linguistique», en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (comp.): *New French Feminisms...*, op.cit., pp. 177-178.

que las mujeres consiguen subvertir más eficazmente el orden predominante, al dar voz a sus experiencias sexuales y maternas.²⁵

Este enfoque modernista que subyace en las teorías de Cixous se asemeja en gran medida a los postulados defendidos por uno de los movimientos anticoloniales más influyentes de finales del siglo XIX y principios del XX: el nacionalismo. Según esta ideología, el sujeto subordinado utiliza su estatus diferente como punto de partida para escapar de todo tipo de valores metropolitanos (entendidos éstos como imperialistas) y para celebrar una identidad nacional que sea única y distintiva, radicalmente opuesta a la cultura imperialista. No es de extrañar, por tanto, que las teorizaciones de Cixous sobre la «diferencia sexual» y la «écriture féminine» encuentren numerosas correspondencias con la crítica postcolonial.

Una de las intersecciones más importantes al respecto tiene que ver con la utilización estratégica del cuerpo como herramienta de subversión. En su ensayo, «The Laugh of the Medusa», Cixous resalta la importancia de una creatividad femenina intrínsecamente sexual y carnal:

«Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have driven away as violently as from their bodies. [...] And why don't you write? Write! Writing is for you; you are for you; your body is yours, take it.»²⁶

En este extracto, Cixous conecta de forma explícita corporeidad, textualidad e identidad femenina. Al situar el cuerpo como principal fuente de resistencia, como el lugar donde dar cobijo a la realidad de la mujer, Cixous se apoya en la biología para contrarrestar el discurso patriarcal.

Esta conceptualización del cuerpo como lugar de resistencia para el sujeto marginado ha sido también identificada por Fanon como un rasgo distintivo y necesario en todo proceso de descolonización. En *White Skin, Black Masks*, Fanon dedica todo un capítulo para analizar la lucha desesperada del sujeto de color en su proceso por descubrir todos aquellos aspectos que constituyen su esencia misma, previamente infravalorados y rechazados por el sujeto colonizador.²⁷ Fanon describe a un sujeto colonizado que, tras percatarse de la denigración racial al que ha estado sometido, reivindica el color de su piel y todos aquellos rasgos físicos que lo distinguen del sujeto imperial: «I was responsible at the same time for my body, for my race, for my ancestors. I subjected myself to an objective examination, I discovered my blackness, my ethnic characteristics. [...] I made myself an object».²⁸ De forma muy similar a las teorías de Cixous, el sujeto que Fanon retrata siente la necesidad de analizar su propio cuerpo, de

25. ANDERMATT, Verena C.: *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984, p. 11. En su ensayo «Extreme Fidelity», Cixous describe el trabajo de Clarice Lispector como el mejor exponente de «écriture féminine». CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. 136.

26. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op.cit., pp. 245-246.

27. FANON, Frantz: *Black Skin, White Masks*, op.cit., pp. 16-140.

28. *Ibid.*, 112.

convertirse a sí mismo en objeto de análisis. Esta exploración personal conlleva a su vez la reafirmación de su propia identidad y la celebración de una subjetividad presuntamente desconocida e inaccesible para el colonizador blanco:

«Black Magic, primitive mentality, animism, animal eroticism, it all floods over me. All of it is typical of peoples that have not kept pace with the evolution of the human race. [...] Yes, we are – we Negroes – backward, simple, free in our behaviour. That is because for us the body is not something opposed to what you call the mind. We are in the world. And long live the couple, Man and Earth! [...] Between the world and me a relation of coexistence was established. I had discovered the primeval One.»²⁹

Mientras que la voz de Fanon reivindica el color de piel del sujeto colonizado, Cixous pretende reivindicar la corporeidad de la mujer. Ambos teóricos se apoyan en la biología como estrategia fundamental de subversión y resistencia para el sujeto colonial (determinado en gran medida por los supuestos sociales y culturales de raza y género).

Al adherirse a este tipo de determinismo biológico, Cixous y Fanon corren un riesgo inminente. Al buscar una identidad irreducible y radicalmente diferente del otro sujeto, sus ideologías (feminista y nacionalista respectivamente) funcionan con los mismos parámetros del discurso eurocéntrico. Como Toril Moi afirma, el feminismo corre el peligro de perpetuar los opuestos binarios tradicionales del pensamiento patriarcal, al intentar definir todos aquellos rasgos que constituyen la «feminidad»:

«we still need to emphasize that difference between male and female experience of the world. But that difference is shaped by the patriarchal structures feminists are opposing; and to remain faithful to it is to play the patriarchal game.»³⁰

En consonancia con Moi, otros críticos feministas y postcoloniales, como Minh-ha y Donaldson han identificado de igual modo el peligro de forjar la ideología feminista a través de términos inequívocos como «diferencia sexual» y «hermandad femenina».³¹ La defensa de la especificidad de una sexualidad femenina es limitada y engañosa a la vez, ya que convierte a todo lo que es diferente en el «Otro», impulso que se encuentra en la base del «proyecto colonial».

Siguiendo dicha línea argumentativa, al recurrir en su obra al cuerpo femenino, Cixous reafirma la identidad de la mujer como diferente al «Otro» masculino, y reitera, por tanto, el pensamiento patriarcal (basado en la dualidad masculinidad vs. feminidad). Es por ello por lo que Simone de Beauvoir considera el cuerpo femenino como una amenaza para la liberación del potencial de la mujer:

29. *Ibid.*, pp. 126-128.

30. MOI, Toril: «Feminist, Female, Feminine», en Catherine Belsey y Jane Moore (comp.): *The Feminist Reader*, Londres, Macmillan Press, 1997 (1989), p. 113.

31. MINH-HA, Trinh T.: *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 38. DONALDSON, Laura E.: *Decolonizing Feminisms: Race, Gender and Empire-Building*, Londres, Routledge, 1992, p. 11.

«it's a good thing that a woman is no longer ashamed of her body, of her pregnancy, of her menstruation. I think it is excellent that she should get to know her body. But it would be an error to make of it a value and to think that the feminine body gives you a new dimension of the world. It would be ridiculous and absurd, it would be like constructing a counter-penis. The women who share this belief fall again into the irrational, into mysticism, into a sense of the cosmic.»³²

Como de Beauvoir anuncia, al revalorizar el cuerpo de dicho modo, Cixous cae presa del mundo de «lo irracional» y «lo místico». De hecho, la misma Cixous visualiza un lenguaje de la mujer que sea capaz de adentrarse en el inconsciente y de ir más allá de la razón. En *La*, Cixous describe el «lenguaje femenino» como opuesto a «la razón», etiquetada ésta como el «enemigo»: «Her scene of wild writings forever escapes vigilance, armed reason, force, jealousy, death, wish, [...], the traps and bites of life's enemies».³³ Cixous define este nuevo lenguaje como irracional y continúa exaltando, por tanto, el «pathos» femenino sobre el «logos» convencionalmente masculino. De este modo, la autora en cuestión mantiene intacta la estructura bipolar del pensamiento patriarcal hombre-Logos vs. mujer-Pathos.

Las críticas que subyacen en las formulaciones modernistas de Cixous sobre la emancipación de la mujer son muy semejantes a las acusaciones que la ideología nacionalista ha recibido. Al igual que el feminismo radical, el nacionalismo pelagra en convertirse en un pseudo-imperialismo, en su deseo por construir una cultura oponente que en realidad depende de las categorías de la cultura colonizadora. Es por ello por lo que Albert Memmi, importante precursor del movimiento anticolonial de mediados del siglo XX, ha identificado el nacionalismo como una insuficiente herramienta de emancipación.³⁴ Fanon también ataca fervientemente dicha ideología. Aunque este pensador considera que el nacionalismo es un paso necesario en todo proceso de descolonización, afirma que dicha ideología no constituye la forma más eficaz de librarse del yugo imperialista, ya que el sujeto colonizado continúa definiéndose de acuerdo con los mismos términos impuestos por el colonizador.³⁵

Una segunda intersección entre las teorías de Cixous sobre la «écriture féminine» y la crítica postcolonial surge en torno a la relación existente entre el lenguaje y la identidad del sujeto. El lenguaje de la mujer que Cixous visualiza se perfila como «un contra-discurso, un discurso de rechazo, que busca construir su propio Sujeto de enunciación y su propio Objeto de conocimiento».³⁶ Esta búsqueda metafísica de un origen, este deseo por encontrar una identidad pura a través del lenguaje, se observa a su vez en la crítica postcolonial. El deseo de Cixous por encontrar un «lenguaje femenino» único y auténtico, anterior

32. BEAUVOIR, Simone de: «An interview by Alice Schwarzer in *Marie Claire* (Oct 1976)», en Elaine Marks y Isabelle de Courtivron (comp.): *New French Feminisms...*, op.cit., p. 153.

33. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. 59.

34. MEMMI, Albert: *The Colonizer and the Colonized*, op.cit., p. 195.

35. FANON, Frantz: *The Wretched of the Earth*, Londres, Penguin Books, 1990 (1961), p. 179.

36. TORO, Fernando de: *¿Desde dónde hablar?...*, op.cit., p. 1.

a la intervención fálica, encuentra su correspondencia más inmediata en la utilización que el nacionalismo hace de la lengua precolonial como medio que permite recuperar una cierta pureza étnica (tanto lingüística como cultural). Según pensadores postcoloniales como Ngũgĩ, el único modo de trascender la «alienación colonial» es al crear una literatura Africana a través de lenguas precoloniales, no contaminadas por el inglés.³⁷ Como afirma dicho novelista africano, las «lenguas que se toman prestadas» nunca pueden atestiguar con veracidad la experiencia africana.³⁸ En ambos casos nos encontramos con un uso del lenguaje como medio para subvertir el poder patriarcal e imperial. Aun así, y como numerosos estudiosos han señalado, no es posible recuperar un origen, identidad o esencia originaria, ya que todo sujeto o comunidad es el resultado de un activo sincretismo e hibridismo, bien sea cultural, político, religioso y étnico.³⁹ Spivak, por ejemplo, advierte del peligro que acarrea el definir el lenguaje de la mujer a través de «una supuesta esencia femenina», ya que, al interpretar dicho concepto como una «verdad universal», se corre el riesgo de omitir o simplificar las experiencias y necesidades de una realidad femenina mucho más heterogénea.⁴⁰

A pesar de las numerosas objeciones que se le pueden hacer a Cixous en relación con el enfoque esencialista que ella adopta en ocasiones, sus teorizaciones sobre la «diferencia sexual» han sido sumamente influyentes en la teoría postcolonial contemporánea. La razón por la cual sus teorías feministas siguen siendo tan relevantes para la crítica actual es que Cixous utiliza la categoría modernista «mujer» solamente de forma estratégica: sus teorías nos encaminan hacia una apropiación estratégica, y no una mera asimilación, del principio de Otredad. A diferencia del feminismo radical, Cixous no pretende la constitución de un Sujeto «mujer» que reemplace al sujeto falocéntrico, sino el desmantelamiento de toda una jerarquía preestablecida y dominante. Por tanto el «feminismo de la diferencia» de Cixous se aleja del «feminismo fundamentalista» que prevalece en autoras como Mary Daly, una de las más importantes exponentes del feminismo radical.⁴¹ Es esta capacidad para apropiarse estratégicamente del sistema conceptual hegemónico lo que hace que las teorías de Cixous sean tan influyentes para la crítica postcolonial. Como explica Toro, su obra constituye «un camino a seguir por los teóricos postcoloniales».⁴² En «The Laugh of the Medusa», Cixous aboga por la apropiación del discurso masculin-

37. NGŪGĪ, Wa Thiong'o: *Decolonizing the Mind: The Politics of Literature in African Literature*, Londres, James Currey, 1994 (1986), p. 28. En *Decolonizing the Mind*, Ngũgĩ anuncia formalmente su «despedida del inglés» y su decisión de escribir exclusivamente en Gikuyu o Kiswahili. *Ibíd.*, p. xiv.

38. *Ibíd.*, p. 7.

39. BHABHA, Homi K.: *Op.cit.*, p. 13; HALL, Stuart: *Op.cit.*, p. 225; SPIVAK, Gayatri Chakravorty: *Outside in the Teaching Machine*, Nueva York, Routledge, 1993, p. 3.

40. *Ibíd.*, p. 3.

41. Véase, *Gyn/Ecology*, su libro más influyente. DALY, Mary: *Gyn/Ecology, the Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press, 1990 (1978).

42. TORO, Fernando de: *Op.cit.*, p. 6.

no, sus conceptos y mitos, con el objetivo de de/reconstruirlo.⁴³ Siguiendo el legado de Cixous, críticos postcoloniales como Bhabha y Ashcroft, Griffiths y Tiffin defienden la apropiación de las prácticas discursivas del colonizador, no con el fin de imitarlas, sino con vistas a subvertirlas y socavarlas.⁴⁴ De igual modo, Gayatri Spivak recomienda el uso «estratégico» que Cixous hace del fundamentalismo sexual como un mecanismo temporal para la consecución de algunas reivindicaciones feministas; «women today may *have to take* 'the risk of essence' in order to think differently».⁴⁵

4. PERSPECTIVAS POSTMODERNISTAS: NEGOCIACIÓN, BISEXUALIDAD, HIBRIDISMO Y SINCRETISMO CULTURAL

Como hemos visto, la conceptualización que Cixous hace de la «écriture féminine» es sumamente modernista y esencialista, ya que depende del cuerpo femenino como medio de expresión. No obstante, y aunque Cixous defiende la «diferencia sexual» como un paso necesario para alcanzar una completa liberación de la cultura patriarcal, esta pensadora advierte del peligro que subyace al reclamar la superioridad de un sexo sobre el otro.⁴⁶ Como esta feminista afirma, la emancipación del sujeto sexual no debe basarse en una oposición antagónica (la mujer vs. el hombre). Para lograr una absoluta renovación de la cultura patriarcal, la diferencia sexual debe combinarse con lo que ella denomina un «intercambio amoroso» entre el hombre y la mujer. Este «intercambio amoroso» establecería una relación de igualdad y armonía entre sujetos tradicionalmente considerados como opuestos y antagónicos.

Según Cixous, la orientación del pensamiento occidental (y patriarcal) ha sido la de dividir, separar y distinguir entre opuestos binarios como el alma y el cuerpo, la mente y la materia, el espíritu y la naturaleza, la espiritualidad y la sexualidad. De acuerdo con esta posición dualística, lo masculino y lo femenino se relacionan de forma oponente y de acuerdo con parámetros de poder y dominación. Sus teorías intentan, por tanto, dismantelar dichas oposiciones rígidas y jerárquicas. En *The Book of Promethea*, Cixous aboga por un «intercam-

43. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op.cit., p. 258.

44. RUTHERFORD, Jonathan: «The Third Space: Interview with Homi Bhabha», en Jonathan Rutherford (comp.): *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p. 216. ASHCROFT, Billy, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN: *The Empire Writes Back*, op.cit., p. 37.

45. SPIVAK, Gayatri Chakravorty: *Outside in the Teaching Machine*, op.cit., p. 3. La influencia que Cixous ejerce en Spivak se refleja con claridad en su ensayo «French Feminism Revisited: Ethics and Politics». SPIVAK, Gayatri Chakravorty: «French Feminism Revisited: Ethics and Politics», en Judith Butler y Joan W. Scott (comp.): *Feminists Theorize the Political*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 54-85.

46. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., pp. 119-128. Esta creencia es, a su vez, compartida por otras representantes del movimiento feminista en Francia. Según afirma Irigaray, si el objetivo de las mujeres «were simply to reverse the order of things, even supposing this to be possible, history would repeat itself in the long run, would revert to sameness: to phallogocritism». Como Irigaray anticipa, la inversión de la estructura de poder, según la cual el término «inferior» ocupa la posición del término «superior», no alteraría la naturaleza de sus relaciones. IRIGARAY, Luce: *This Sex Which is not One*, op.cit., p. 33.

bio amoroso» («love exchange»), según el cual el «yo» no dominaría al «Otro». ⁴⁷ Esta nueva relación entre sujetos de diferente sexo se basa en lo que Cixous denomina «bisexualidad» («bisexuality») o «economía femenina» («feminine economy»), es decir, en la habilidad para conjugar opuestos binarios. ⁴⁸ En dicho encuentro entre sujetos de diferente sexo, cada una de las partes encuentra en el «Otro» una satisfacción personal, una armonía y paz no basadas esta vez en una relación de poder y dominación. De este modo, el «intercambio amoroso» operaría como una relación horizontal, y no según la dialéctica de amo y esclava. La autora ofrece una nueva visión sobre cómo hombres y mujeres pueden relacionarse equitativamente, en base a criterios como el equilibrio, la colaboración, el respeto mutuo, la igualdad y la simetría. Cixous demuestra, por tanto, cómo estos dos modos operacionales, lo «masculino» y lo «femenino», no son necesariamente jerárquicos u oponentes, sino complementarios. Ambos son importantes y esenciales para la consecución de la integridad personal.

De este modo, uno de los principales objetivos de Cixous es alejarse de todo tipo de discurso hegemónico basado en la política de la polaridad. Este rasgo la acerca a los intentos del postcolonialismo por visualizar una salida alternativa a la confrontación radical entre supuestos binarios. Al igual que Cixous, precursores anticoloniales como Fanon han identificado la necesidad de aunar fracciones enfrentadas al establecer una relación diferente y equitativa con el «Otro». ⁴⁹ Mientras que Cixous critica la división jerárquica de géneros creada por el pensamiento patriarcal, Fanon ataca más concretamente las relaciones de poder establecidas tradicionalmente entre «colonizador» y «colonizado». Como este teórico postcolonial afirma, la liberación del individuo marginado radica en «the quite simple attempt to touch the other, to feel the other, to explain the other to myself». ⁵⁰ Posteriores pensadores postcoloniales como Bhabha, Hall, Said y Spivak también han visualizado una relación equitativa entre el «yo» y el «Otro». ⁵¹ Todos ellos abogan por la reconciliación o fusión de los distintos

47. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., pp. 199-128. De igual modo, Irigaray visualiza una relación equitativa entre el «yo» y el «Otro», una forma de encuentro entre el hombre y la mujer que sea capaz de combinar la «diferencia sexual» con lo que ella denomina el «encuentro amoroso» («amorous exchange»). En este encuentro entre diferentes sexos, las mujeres se convierten en sujetos con deseos propios, y no en meros objetos de «transacción sexual». IRIGARAY, Luce: *The Irigaray Reader*, op.cit., p. 115, 130.

48. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. 40. Cixous afirma en su ensayo «Extreme Fidelity» que los términos de «economía» masculina y femenina no dependen de rasgos anatómicos, sino de distintos modos de comportamiento. Es sólo debido a la posición que las mujeres ocupan dentro del sistema socio-simbólico lo que les posibilita estar potencialmente más cerca de dicha «economía» femenina. Desde esta perspectiva, por tanto, Cixous es anti-esencialista y anti-biológica, ya que su conceptualización sobre la «écriture féminine» no depende del sexo empírico del autor, sino de la bisexualidad intrínseca a todos los seres humanos. *Ibid.*, pp. 129-137.

49. FANON, Frantz: *Black Skin, White Masks*, op.cit., p. 231.

50. *Ibid.*, p. 23.

51. BHABHA, Homi K.: *Op.cit.*, p. 9; HALL, Stuart: *Op.cit.*, p. 230; SAID, Edward: *Culture and Imperialism*, Londres, Vintage, 1994, p. 73; BHATNAGAR, Rashmi, Lola CHATTERJEE y Rajeshwari S. RAJAN: «The Post-colonial Critic: An Interview with Spivak», en Sarah Harasym (comp.): *The*

elementos, ya sean coloniales, postcoloniales, imperialistas o nacionales;⁵² y enfatizan la pluralidad de la identidad del sujeto a través del «hibridismo» (uno de los conceptos más populares y la vez controvertidos en la crítica postcolonial). En *Culture and Imperialism*, Said visualiza un modelo de interacción y negociación que permita el diálogo entre el «Este» y «Occidente»:

«Gone are the binary oppositions dear to the nationalist and imperialist enterprise. Instead we begin to sense that old authority cannot simply be replaced by new authority, but that new alignments made across borders, types, nations, and essences are rapidly coming into view; and it is those new alignments that now provoke and challenge the fundamentally static notion of *identity* that has been the core of cultural thought during the era of imperialism.»⁵³

Según Said, el hibridismo que caracteriza la sociedad contemporánea (una sociedad caracterizada por los efectos de la globalización, los continuos desplazamientos y contactos entre culturas, y la permeabilidad entre fronteras) es sumamente subversivo, ya que desmantela la estructura jerárquica establecida tradicionalmente entre razas y etnicidades. Otro pensador postcolonial que analiza desde esta perspectiva el hibridismo cultural es Bhabha. Para este teórico, el sujeto híbrido por antonomasia es el emigrante postcolonial, ya que éste cruza constantemente las fronteras establecidas por conceptos tales como la nación, la clase, el género y la raza, conceptos que, de algún modo u otro, determinan la identidad del sujeto.⁵⁴ Dicho sujeto postcolonial se ubica en lo que Bhabha denomina el «Tercer Espacio» («Third Space»), un espacio liminal que permite socavar el principio de polaridad y que posibilita la relación equitativa entre culturas.⁵⁵ En sintonía con Bhabha, Hall argumenta, a partir de la experiencia caribeña, que el hibridismo adquiere especial relevancia en la figura del emigrante:

«The diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference: by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference.»⁵⁶

Lo que une a los cuatro teóricos postcoloniales mencionados anteriormente es la creencia de que la única manera de eludir el discurso hegemónico que subyace de forma intrínseca en ideologías como el imperialismo y el nacionalismo, es al adoptar un pluralismo cultural y político que subvierta la polarización y

Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues, Nueva York, Routledge, 1990, p. 71.

52. Es por ello por lo que Said, Bhabha y Spivak podrían definirse como teóricos «sincretistas» (o «syncreticist»), según la nomenclatura empleada por Ashcroft, Griffiths y Tiffin. ASHCROFT, Billy, Gareth GRIFFITHS y Helen TIFFIN: *The Empire Writes Back*, op.cit., p. 29.

53. SAID, Edward: *Culture and Imperialism*, op.cit., p. xxviii.

54. BHABHA, Homi K.: Op.cit., p. 140.

55. Ibid., p. 25.

56. HALL, Stuart: Op.cit., p. 235.

que permita la comunicación entre el «yo» y el «Otro», desmantelando así el antagonismo establecido entre «colonizador» y «colonizado».

El trabajo de Cixous se asemeja a esta rama de la teoría postcolonial que defiende el hibridismo y la fluidez como herramienta de subversión para el sujeto marginado. En consonancia con Bhabha, Said, Spivak y Hall, Cixous pone en tela de juicio la visión estable y unificada del individuo, como se observa en la siguiente caracterización que ella realiza del sujeto femenino:

«Let masculine sexuality gravitate around the penis, engendering this centralized body [...] under the party dictatorship. Woman does not perform on herself this regionalization that profits the couple head-sex that only inscribes itself within frontiers. Her libido is cosmic, just as her unconsciousness is worldwide: her writing also can only go on and on, without ever inscribing or distinguishing contours, [...] she goes on and on infinitely.»⁵⁷

Según Cixous, el lenguaje simbólico otorga prioridad a lo que se organiza alrededor del falo, la única forma identificable dentro del sistema simbólico. Al carecer del órgano sexual masculino, el sujeto femenino no se puede representar como una identidad unitaria. Por tanto, su realidad (o sexualidad) es imposible de conocer o describir según la norma masculina. Es por ello por lo que Cixous describe la «feminidad» como una categoría que sobrepasa todo tipo de dualidad, como algo que no puede delimitarse tras los márgenes establecidos por el discurso falocéntrico. Como afirma Calle-Gruber, «Hélène Cixous' books give precisely the feminine [...] other entries to meaning; the between at work which escapes classification; a between-two, which makes three a more; a between-time which exceeds time».⁵⁸ Dicha definición de la mujer se corresponde con la caracterización que Bhabha lleva a cabo del sujeto postcolonial, un sujeto descrito como «neither the One [...] nor the Other [...] but something else besides which contests the terms and territories of both».⁵⁹ Ambos sujetos (el femenino y el postcolonial) ocupan una situación intersticial que les permite desmantelar las bases binarias sobre las que se han asentado las ideologías hegemónicas. Quizás la principal diferencia que los separa es que mientras Bhabha explica el hibridismo del sujeto postcolonial por su habilidad para cruzar las fronteras establecidas por el imperialismo y el nacionalismo, Cixous argumenta que el hibridismo de la mujer radica en su naturaleza fluida y en la pluralidad y riqueza del sexo femenino. No obstante, ambas teorizaciones de la identidad son igualmente subversivas. Al conceptualizar a sus mujeres como sujetos fluidos y difíciles de definir con nitidez, Cixous desarticula el binarismo inherente en el discurso patriarcal, y desconstruye sus representaciones de la feminidad y Otridad. Es por ello por lo que la autora recurre con frecuencia a la metáfora del agua en su descripción de la mujer:

57. CIXOUS, Hélène: *The Hélène Cixous Reader*, op.cit., p. 44.

58. CALLE-GRUBER, Mireille: «Afterword», en Susan Sellers (comp.): *The Hélène Cixous Reader...*, op.cit., p. 213.

59. BHABHA, Homi K.: Op.cit., p. 25.

«‘Ah, there’s her sea’, he will say as he holds out to me a basin full of water from the little phallic mother from whom he’s inseparable. But look, our seas are what we make of them, full of fish or not, opaque or transparent, red or black, high or smooth, narrow or bankless; and we are ourselves sea, sand, coral, seaweed, beaches, tides, swimmers, children, waves... More or less wavyly sea, earth, sky – what matter would rebuff us? We know how to speak them all.»⁶⁰

Al definir a la mujer como una figura difuminada, disoluta y escurridiza, Cixous consigue socavar aquellas representaciones femeninas que el patriarcado ha creado, evadiendo definiciones simplistas y tergiversaciones artísticas.⁶¹

Por tanto, la idea de Cixous sobre la emancipación sexual de la mujer se lleva a cabo por medio de conceptos casi idénticos con los desarrollados por la crítica postcolonial: sus estrategias sobre la bisexualidad y su conceptualización de la feminidad a partir de nociones como la fluidez y la inestabilidad son muy semejantes al sincretismo cultural y al hibridismo que la teoría postcolonial más reciente defiende.

5. CONCLUSIÓN

El dilema modernista/postmodernista que Cixous experimenta es sintomático de la dificultad que implica imaginar una emancipación sexual para la mujer sin caer presa del esencialismo biológico. Como hemos visto, uno de sus objetivos principales es el de desafiar el pensamiento andocéntrico y su visión dualista y jerárquica de los géneros. En el proceso, Cixous se enfrenta a un conflicto similar al experimentado por la crítica postcolonial. Por un lado, Cixous siente la necesidad de preservar nociones como la identidad de la mujer, con vistas a contrarrestar el discurso patriarcal. De forma muy similar al nacionalismo radical, esta pensadora se nutre de conceptos esencialistas y modernistas en su conceptualización sobre la «diferencia sexual» y el lenguaje de la mujer. Por otro lado, Cixous defiende la idea postmodernista sobre la artificialidad y provisionalidad de la identidad femenina, y utiliza conceptos similares a los empleados por la crítica postcolonial para visualizar la emancipación de la mujer. En primer lugar, sus estrategias sobre la bisexualidad son muy semejantes al sincretismo cultural abogado por los pensadores más emblemáticos de la teoría postcolonial. En segundo lugar, Cixous coincide con la teoría postcolonial en abogar por un hibridismo y una fluidez que sobrepasan constantemente las oposiciones binarias establecidas por las ideologías dominantes. No es de extrañar, por tanto, que críticos como Suleri se refieran a la convergencia existente entre el feminismo y el postcolonialismo como un «matrimonio entre dos márgenes» («Marriage of two margins»).⁶²

60. CIXOUS, Hélène: «The Laugh of the Medusa», op.cit., p. 260.

61. Curiosamente Irigaray también describe a la mujer a partir de términos como «la difusión», «la licuación», como un flujo que está en constante movimiento en el «dominio pre-simbólico».

IRIGARAY, Luce: *This Sex Which is not One*, op.cit., pp. 214-215.

62. SULERI, Sara: «Woman Skin Deep...», op.cit., p. 758.

RESÚMENES

Ce qui (se) rêve sous le livre: «Rêver d'oubli et de rêve» dans *Les Rêveries de la femme sauvage* d'Hélène Cixous

Stéphanie Boulard

Con *Les Rêveries de la femme sauvage*, Hélène Cixous inventa un nueva poética de la confesión donde la escritura, lejos de ser reparadora, toma del psicoanálisis el fantasma de los orígenes y de la escena primitiva (soñada, imaginada, olvidada), con el fin de reformular los recuerdos dolorosos de su infancia transcurrida en Argelia. « Tout le temps je rêvais d'arriver en Algérie » (*Yo siempre soñaba con llegar a Argelia*). Efectivamente, a través del sueño y del olvido, el autor-escriba nos cuenta la violencia de la escritura, acto de *jouissance* (gozo) y de sufrimiento mezclados. En este trabajo, intentamos mostrar cómo leer a Cixous es, en cierta manera, aprender de nuevo a leer. En este sentido, hay que leerla escuchando su escritura como si del arte del deslizamiento se tratara: alterando la gramática y la sintaxis, Cixous se burla de las convenciones y juega con las palabras, dislocándolas a la vez que teje nuevas interpretaciones semánticas y lingüísticas que cimientan el texto y el pensamiento. Las palabras son, como la misma autora escribe, *acontecimientos* que permiten que el libro sea siempre un sueño por venir.

Palabras-clave: sueño, *lalangue*, huella, ensoñación, Derrida.

Towards a discourse of disability: constructing a restorative disabled discourse via Cixous' «The Laugh of the Medusa»

Tracey Colvin

El ensayo de Cixous «La risa de la Medusa» muestra a los lectores las distintas maneras de ofrecer una nueva forma al lenguaje sacando a la luz las voces de grupos marginados. La importancia de este texto radica, a mi entender, en su afán de crear y entender un «discurso de la discapacidad», es decir, un lenguaje que refleje mejor la experiencia de ser relegado, «minusválido», o la experiencia de escribir el cuerpo discapacitado. Haciendo referencia a la obra de Cixous, trataré de explicar cómo la discapacidad puede escribirse en el lenguaje median-

te un discurso nuevo y más apropiado. Al eliminarse las restricciones y limitaciones impuestas en el lenguaje por la cultura dominante, la verdadera voz de los discapacitados puede surgir en forma de nuevas y fascinantes retóricas.

Palabras clave: Cixous, discapacidad, minusvalía, retórica, discurso.

Dis/Eruption: Hélène Cixous's *Écriture Féminine* and the Rhetoric of Material Idealism

Amy S. Crawford

Este artículo analiza la noción de *écriture féminine* de Hélène Cixous en relación con sus textos: «La risa de Medusa», *Inside*, *The Book of Promethea*, and *Portrait of Dora*. Consideradas fuentes («Coming to Writing» y *The Newly Born Woman*) de la *écriture féminine*, en primer lugar, ofrecemos una definición de *écriture féminine* en contraposición al concepto de «mastery», y a continuación presentamos este concepto desde la perspectiva saussuriana como una fuerza perturbadora. En este sentido, el concepto de la nueva mujer (nacida) se situaría, a nuestro entender, dentro del linaje histórico de la histeria y del linaje literario de la utopía. Por último, el artículo pone en duda el hecho de que varios críticos hayan afirmado que Cixous sería tildada de idealista y afirma que la *écriture féminine* vendría a ser una retórica del idealismo material.

Palabras clave: *Écriture féminine*, Dis/eruption, «Coming to Writing», retórica, idealismo material.

La transtextualité dans l'oeuvre d'Hélène Cixous: Le «K» *Angst* / *Manhattan*

Catherine Phillips

La obra de Hélène Cixous no evoluciona de forma lineal sino omnidireccional de forma que cada texto evoca sus predecesores, reescribiéndolos parcialmente; el todo forma una matriz compleja y descentrada en mutación continua. Una profunda transtextualidad contribuye a este proceso en el que figuras, motivos e intertextos vuelven y se transforman a lo largo de su obra y de cada texto. El artículo trata sobre estos fenómenos y explora el diálogo transtextual, parcial y fragmentario que presentan las ficciones *Angst* (1977) y *Manhattan* (2002). Este trabajo analiza la íntima relación de ambas ficciones a la vez que da muestras del arte magistral de la obra cixousiana donde la creación plurivalente no deja de rielar en una danza de la *différance*.

Palabras Clave: *Angst*, Manhattan, transtextualidad, intertextualidad, G. Deleuze, escritura «stroboscopique».

Surviving

Mairéad Hanrahan

Haciendo referencia a la percepción de Derrida en 'Survivre' según la cual un texto puede movernos a leer otro texto del que hace poca o ninguna mención, este artículo analiza algunas de las maneras en que Cixous y Derrida reflexionan recíprocamente sobre sus textos, incluso sobre textos que aparentemente no guardan relación con la obra del otro. Concretamente, presenta una lectura de coincidencias en *Jours de l'an* en el que la no coincidencia de los dos pensadores se debate en relación con cuestiones de diferencia sexual y carácter judaico.

Palabras Clave: Derrida, Cixous, diferencia sexual, judaísmo, escritura del Otro, «living on».

The *Jouissance* of Disgorgement: Isabella Whitney's «Will» speaks to Hélène Cixous

Melanie Ann Hanson

Las observaciones de la feminista francesa Hélène Cixous, sobre todo su trabajo durante el siglo XX, son especialmente fructíferas al analizar textos ingleses del siglo XVI. En particular, las ideas y la semántica de Cixous son herramientas para discernir las voces de mujeres, voces que han sido oprimidas por el régimen patriarcal, y que, a pesar de tales condiciones, o tal vez a consecuencia de las mismas, todavía se pueden reconocer si los críticos están dispuestos a investigarlas. Isabella Whitney, una mujer de la clase media alta, quien escribió y publicó poesía en Inglaterra entre 1560 y 1580, se interesó, igual que Hélène Cixous, por el modo de expresar un texto femenino a pesar de las restricciones que se les imponían a las mujeres en el habla y en la escritura. Este artículo explica el modo en que las teorías psicoanalíticas de Cixous pueden ayudar a los críticos a enfocar la literatura inglesa moderna/temprana a lectores contemporáneos.

Palabras clave: decapitación, *disgorgement*, *jouissance*, escritura femenina, *Entredeux*, discurso bisexual.

Théâtralisation et corps hystérique dans *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous

Donia Mounsef

Escrita primero para la radio y llevada a la escena en 1976, *Portrait de Dora* de Hélène Cixous ocupa en la actualidad un lugar importante en el pensamiento feminista del teatro. En el célebre caso de Dora, Cixous examina las premisas freudianas sobre la histeria y la relación entre el cuerpo histérico y el discurso. Esta relación se manifiesta mediante dos procesos principalmente dramáticos:

la espacialización y el juego dramático. Este artículo propone una doble lectura: se trata, en primer lugar, de examinar las relaciones entre los diferentes niveles de espacialización en la obra; posteriormente, se procederá a una comparación de los diferentes espacios del juego, en lo referente al cambio que el teatro supone para los personajes, con el fin de poder sondear el campo de percepción de los espectadores/lectores implícitos, no sólo de aquellos que asisten a la obra sino además de los que, como lectores, realizan un recorrido virtual del personaje de Dora.

Palabras clave: *Portrait de Dora*, Freud, cuerpo histórico, espacialización y juego dramático.

«Le-livre-que-je-n'écris-pas» qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans l'œuvre de Cixous

Cathérine Mavrikakis

Abordaré, en tres textos de Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, *Tours promises* et *Le jour où je n'étais pas là*, por un lado, la cuestión de la gemelidad (de la madre, del hermano, de la hermana, de la hija, de los comienzos de las Torres Gemelas) y, por otro lado, la cuestión de la obsesión, del reemplazo de uno mismo, del desdoblamiento y la relación que éstas mantienen con la escritura del libro, siempre él mismo reemplazo de otro que aún no se ha escrito. En estas condiciones, ¿dónde comienza, dónde acaba el libro? ¿Cuándo se inicia la escritura? ¿Acaso no está hecha de un porvenir que ella misma nunca deja de anunciar a la vez que lo difiere? ¿No conlleva la escritura una promesa desde el final del libro; promesa imposible de cumplir y que no puede comprenderse después? Permanece como una profecía incomprensible, indescifrable, en un solo libro. ¿No podría ubicarse la obra de Cixous en un trabajo «prehistórico» o «post-catastrófico» que le permite siempre pensar el final del texto y de la vida como el trabajo mismo de los comienzos? Este artículo abordará pues el pensamiento del libro como eco de un cierto judaísmo.

Palabras clave: libro, judaísmo, orígenes, creación literaria, profecía.

Cixous's concept of the *second innocence* and *frôlement*

Kara Reilly

Este artículo examina el concepto cixousiano de *la segunda inocencia* que la autora presenta en su ensayo «Heinrich Von Kleist: Grace and Innocence», en el que escribe sobre la existencia de *dos* tipos de inocencia. La primera se refiere a la inocencia virginal y la segunda es aquella que ni se presupone ni es paradisíaca sino que debe encontrarse. Mediante una lectura minuciosa de la teorización cixousiana del *frôlement* (roce) que posibilita la trascendencia momentánea de la segunda inocencia, este concepto es analizado en relación

con algunos objetos de la vida cotidiana (manzanas, naranjas y limonada) y el teatro de marionetas. Dicha teorización de la segunda inocencia nos presenta una nueva manera visionaria de experimentar el mundo a través de catarsis materiales momentáneas, que se hacen posibles tanto en los objetos cotidianos como en la vida diaria

Palabras clave: Cixous, segunda inocencia, *frôlement*, marionetas, Kleist.

Coalescencia: una aproximación a la escritura de Hélène Cixous

Gerardo Rodríguez Salas

Tomando como punto de partida un experimento narrativo relativamente desconocido de Hélène Cixous, *Angst*, el presente artículo explora la peculiar aplicación que esta escritora y crítica feminista hace de la desconstrucción de Jacques Derrida al ámbito de la diferencia sexual. Cixous invierte el sistema patriarcal de oposiciones binarias, donde la masculinidad siempre resulta privilegiada, para favorecer, en cambio, aquellos elementos asociados con la feminidad. Sin embargo, finalmente propone lo que hemos denominado «coalescencia», o la fusión de fuerzas libidinales tanto masculinas como femeninas.

Palabras clave: Cixous, *Angst*, desconstrucción, Derrida, oposiciones binarias, coalescencia, escritura teórica y creativa, *écriture féminine*.

Convergencias modernistas/postmodernistas en la obra de Hélène Cixous y en la crítica postcolonial

Pilar Villar Argáiz

Este artículo pretende llevar a cabo un estudio comparativo entre las teorías feministas propuestas por Hélène Cixous y los presupuestos teóricos que se desprenden de importantes voces postcoloniales como Franz Fanon, Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak, entre otros muchos. Mi principal objetivo es descifrar cómo dicha pensadora se enfrenta a un conflicto similar al experimentado por la crítica postcolonial; conflicto al que me referiré como dilema modernista/postmodernista. Por una parte, las teorías de Cixous sobre la emancipación sexual de la mujer se basan precisamente en la categoría modernista «mujer», con implicaciones esencialistas. Por otro lado, Cixous intenta constantemente desprenderse de cualquier determinismo biológico, en su deseo por evitar la perpetuación de las estructuras binarias (y hegemónicas) del pensamiento patriarcal. Su desconstrucción de la identidad y su conceptualización de la feminidad en términos como la fluidez y el hibridismo son claramente postmodernistas. Por tanto, Cixous se enfrenta a la difícil controversia de reivindicar la identidad del sujeto marginado por un lado, y de desconstruirla por otro. Dicha disyuntiva ideológica también aparece reflejada en la teoría postcolonial. Como demuestro, Cixous utiliza conceptos similares a los em-

pleados por la crítica postcolonial para visualizar la emancipación de la mujer: sus estrategias sobre la bisexualidad y su conceptualización de la feminidad a partir de nociones como la fluidez son muy similares al sincretismo cultural y al hibridismo que la teoría postcolonial más reciente defiende.

Palabras clave: Hélène Cixous, feminismo, postcolonialismo, dilema modernista/postmodernista, fundamentalismo biológico, *écriture féminine*, diferencia sexual, nacionalismo radical; hibridismo, bisexualidad, sincretismo cultural.

ABSTRACTS

Ce qui (se) rêve sous le livre: «Rêver d'oubli et de rêve» dans *Les Rêveries de la femme sauvage* d'Hélène Cixous

Stéphanie Boulard

Avec *Les Rêveries de la femme sauvage*, Hélène Cixous invente une nouvelle poétique de la confession où l'écriture, loin d'être réparatrice, emprunte à la psychanalyse le fantasme des origines et la scène primitive (rêvée, imaginée, oubliée) afin de reformuler les souvenirs douloureux de son enfance passée en Algérie. « Tout le temps je rêvais d'arriver en Algérie » : c'est en effet par le rêve et par l'oubli que l'auteur-scribe nous raconte la violence d'écrire, acte de jouissance et de souffrance mêlées. Dans ce travail, nous montrons comment lire Hélène Cixous c'est, d'une certaine manière, réapprendre à lire. En effet, il faut la lire en lisant sa pratique d'écriture comme un art du glissement : elle pratique l'entorse syntaxique ou grammaticale, fait un pied de nez aux conventions et joue des mots, les décomposant, les disloquant, pour faire ainsi apparaître de nouveaux réseaux d'interprétations sémantiques et linguistiques qui cimentent le texte et la pensée. Les mots, en effet, sont *événements*, ce par quoi le livre est toujours un rêve à-venir.

Keywords: Rêve, *lalangue*, traces, rêverie, Derrida.

Towards a discourse of disability: constructing a restorative disabled discourse via Cixous' «The Laugh of the Medusa»

Tracey Colvin

Cixous' «The Laugh of the Medusa» allows readers to witness the ways that language may be reshaped to better authenticate the voices of marginalized groups. This piece of work is essential in trying to craft a «discourse of disability,» or a language that better inscribes the experience of being disabled, or the experience of writing the disabled body. Using Cixous' work, I intend to explain how disability may be written into language with the use of a new, more appropriate form of discourse. By removing the existing constraints and

limitations imposed upon language by dominant culture, the true voice of the disabled may emerge in the forms of new, fascinating rhetorics.

Keywords: Cixous, Disability, Handicap, Rhetoric, Discourse.

Dis/Eruption: Hélène Cixous's *Écriture Féminine* and the Rhetoric of Material Idealism

Amy S. Crawford

In this paper, I explore Hélène Cixous's theory of *écriture féminine* as applied to her texts, specifically «The Laugh of the Medusa», *The Book of Promethea*, and *Portrait of Dora*. I use «Coming to Writing» as well as *The Newly Born Woman*, co-authored with Catherine Clement, as sources to understand and unpack *écriture féminine*. This is first done by defining *écriture féminine* over and against mastery; then it is viewed in a Saussurian linguistic scope as a dis/ruptive force. As such, it introduces the notion of the newly born woman, which I locate within the historical lineage of the hysteria and literary lineage of utopia. Last, I deny the claim of various critics that Cixous is only an idealist and assert that *écriture féminine* is a rhetoric of material idealism.

Keywords: *Écriture féminine*, Dis/eruption, «Coming to Writing», Rhetoric, material Idealism.

La transtextualité dans l'oeuvre d'Hélène Cixous: Le «K» *Angst* / *Manhattan*

Catherine Phillips

L'oeuvre d'Hélène Cixous ne se développe pas de manière linéaire, mais est omnidirectionnelle, chaque texte évoquant ses prédécesseurs et les récrivant partiellement, le tout formant une matrice complexe et décentrée en mutation continue. Une profonde transtextualité contribue à ce processus, où figures, motifs et intertextes reviennent et se transforment à travers son oeuvre, de même qu'à travers chaque texte. Cette étude se penche sur ces phénomènes et explore le dialogue transtextuel, partiel et fragmentaire, que présentent les fictions *Angst* (1977) et *Manhattan* (2002). C'est une analyse qui montre combien celles-ci s'éclairent l'une l'autre et qui fait valoir l'art de l'oeuvre remarquable de Cixous, cette création plurivalente qui ne cesse de miroiter dans une danse de la *différance*.

Keywords: *Angst*, *Manhattan*, transtextualité, intertextualité, G. Deleuze, écriture «stroboscopique».

Surviving

Mairéad Hanrahan

Borrowing Derrida's insight in 'Survivre' that a text can call on us to read another text of which it makes little or no mention, this article explores some of the ways in which Cixous and Derrida reflect upon each other's writing, including in texts ostensibly bearing no relation to the other's work. In particular, it offers a reading of coincidences in *Jours de l'an* in which the non-coincidence of the two thinkers is debated in relation to questions of sexual difference and Jewishness.

Keywords: Derrida, Cixous, sexual difference, Jewishness, other's writing, «living on».

The *Jouissance* of Disgorgement: Isabella Whitney's «Will» speaks to Hélène Cixous

Melanie Ann Hanson

The observations of French feminist Helene Cixous, especially her work from the twentieth century, are instructive when interrogating early modern English texts. In particular, Cixous's ideas and semantics are tools for the discernment of women's voices, voices that have been stifled by patriarchal rule, and yet despite these conditions, or maybe because of them, are still recognizable if writers are willing to investigate them. Isabella Whitney, a woman of the gentry who wrote and published poetry in England between 1560 and 1580, was, like Helene Cixous, interested in how to express a female text regardless of the restrictions put on women's speech and writing. My essay shows how using Cixous's psychoanalytic theories can assist critics in bringing early modern English literature into focus for a contemporary audience.

Keywords: Decapitation, *Disgorgement*, *jouissance*, *écriture féminine*, *Entredeux*, bi-sexual discourse.

Théatralisation et corps hystérique dans *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous

Donia Mounsef

Écrite tout d'abord pour la radio et mise en scène en 1976, *Portrait de Dora* d'Hélène Cixous occupe aujourd'hui une place importante dans le développement de la pensée féministe au théâtre. Grâce au cas célèbre de Dora, Cixous interroge les prémisses freudiennes sur l'hystérie et le rapport entre le corps hystérique et la parole. Ce rapport est mis en relief grâce à deux processus foncièrement dramatiques: la spatialisation et le jeu dramatique. Cet article propose une double lecture: il s'agit d'abord d'examiner les rapports qui unissent

les différents niveaux de spatialisation dans la pièce, ensuite comparer les divers espaces du jeu, en ce qui concerne le changement que le théâtre au deuxième degré fait subir aux personnages, afin de sonder le champ de perception des spectateurs/lecteurs implicites, à la fois ceux qui se trouvent dans la pièce et ceux qui, lecteurs, sont invités à talonner le parcours virtuel de Dora.

Keywords: *Portrait de Dora*, Freud, hysteric Body, «spatialisation» and dramatic play.

«Le-livre-que-je-n'écris-pas» qui l'écrit ? L'appel des commencements et des fins dans l'œuvre de Cixous

Cathérine Mavrikakis

Reading three recent texts of Cixous *Les Rêveries de la femme sauvage*, *Tours promises* et *Le jour où je n'étais pas là*, this article wants to explore the question of pairing or doubling (the mother, brother, sister, daughter, the Twin Towers, the beginnings, the book). The spectrality of the self – its doubling, its substitution – will be analysed in order to stress the relationships between the book's idea and its writing, with the book itself always replacing the book that has not been written. In these conditions, certain questions stand out: where does the book begin or end? When does the writing process start? In its materiality or before its realisation? The book seems to be constituted by the future that it announces and postpones at the same time. In fact, the future is a promise never fulfilled and that can be understood only in the context of a prophecy that we can interpret or decipher in the book only after its realisation. Cixous's writings bear on prehistorical or postapocalyptic history, and are concerned with the times of beginnings and disappearances. Thinking the end of the book or of life itself means thinking about origins. This article strives to think the essence of the book in its link to Judaism.

Keywords: Book, Judaism, Origins, Creative writing, Prophecy.

Cixous's concept of the *second innocence* and *frôlement*

Kara Reilly

This essay explores Cixous's concept of the second innocence, an idea she introduces in her essay «Heinrich Von Kleist: Grace and Innocence,» in which she writes: «there are *two* kinds of innocence. The first is a first kind of virgin innocence and then there is another, a second innocence, neither pre-given nor paradisiacal but one that has to be found again.» Through a close reading Cixous's theorization of brushing (*frôlement*) or the delicate touching that makes the momentary transcendence of the second innocence possible, this concept is explored in relationship to objects in everyday life (apples, oranges and lemon soda) and the marionette theatre. Cixous's theorization of the second inno-

cence invites us into a new, visionary way of experiencing the world through momentary material catharses that are possible both in everyday objects and daily life.

Keywords: Cixous, second innocence, brushing, marionettes.

Coalescencia: una aproximación a la escritura de Hélène Cixous

Gerardo Rodríguez Salas

Departing from a relatively unknown narrative experiment by Hélène Cixous, *Angst*, this article aims to explore the peculiar application that this French feminist writer and critic makes of Jacques Derrida's deconstruction within the field of sexual difference. Cixous inverts the patriarchal system of binary terms to favour, in turn, those elements associated with femininity. However, she ultimately aligns with what I have labelled «coalescence», or the fusion of libidinal forces, both masculine and feminine.

Keywords: Cixous, *Angst*, desconstruction, Derrida, binary oppositions, coalescence, theoretical and creative writing, *écriture féminine*.

Convergencias modernistas/postmodernistas en la obra de Hélène Cixous y en la crítica postcolonial

Pilar Villar Argáiz

The aim of this article is to analyze the points of contact between Hélène Cixous's feminist theories and the postcolonial postulates by prominent voices such as Franz Fanon, Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, and Stuart Hall, among others. In particular, I will demonstrate how this French feminist is confronted by a similar dilemma to the one experienced by these postcolonial theorists, what I have called the modernist/postmodernist debate. On the one hand, Cixous's emancipatory force is grounded precisely in the very modernist category 'woman' with essentialist implications; on the other hand, she tries to avoid the perpetuation of oppressive structures by envisaging new forms of resistance that overcome the Western patriarchal binary thought. Like Said, Bhabha, and Spivak, this French feminist critic is deeply influenced by postmodernism and poststructuralism. Although she will find problems when ultimately undermining the very oppositional polarity between masculinity and femininity, her critique of the paradigm of binary thought links their theories with the deconstructive moves of postcolonial theory. I will show how this feminist theorist coincides with Bhabha, Said and Spivak when advocating hybridity, boundary crossing, and fluidity as the best option to adopt for the (postcolonial) gendered subject.

Keywords: Hélène Cixous, feminism, postcolonialism, modernist/postmodernist dilemma; biological essentialism; écriture féminine; sexual difference; radical nationalism; amorous exchange; bisexuality; hybridity; cultural syncretism.

RESEÑA BIO-BIBLIOGRÁFICA DE LAS/OS COLABORADORAS/ES DEL VOLUMEN

Stéphanie Boulard

Elle est professeur de français à l'université de Georgia Tech, Atlanta. Spécialiste du XIX^{ème} siècle, c'est une passionnée de littérature contemporaine et elle travaille plus particulièrement sur les œuvres d'écrivains comme Hélène Cixous, Pascal Quignard, ou encore Claude Louis-Combet. Elle a publié de nombreux articles sur Claude Louis-Combet comme «Esquisse de cartographie, étude de la figure de l'Ouroboros dans l'œuvre de Claude Louis-Combet», *Revue Roman 20-50*, Paris, France, 37 (juin 2004) ; «De l'Ombilic aux limbes : la figure de Mélusine dans l'œuvre de Claude Louis-Combet», *Revue Littérature*, 126 (2002), Larousse, Paris, France; «Sine Nomine – autour du *Petit Œuvre poétique*», dans la *Revue L'Œil de Bœuf*, 16 (1998), Paris, France. Elle prépare actuellement un livre sur cet auteur qui doit paraître à la fin de l'année 2006. Depuis qu'elle a rencontré Hélène Cixous en 1995, Stéphanie Boulard a eu l'occasion de présenter son travail sur son œuvre dans diverses conférences aux Etats-Unis et fut invitée par Hélène Cixous à parler de l'œuvre de Clarice Lispector dans son séminaire en mai 2000. Elle travaille actuellement sous sa direction, en Etudes féminines à l'université de Paris 8, à l'achèvement d'une deuxième thèse.

Tracey Colvin

She is a doctoral student in the English Department of the University of Maryland, College Park where she receives full funding and holds a teaching assistantship. Ms. Colvin completed her M.A. at Loyola Marymount University in Los Angeles, where she earned a teaching fellowship, taught introductory English courses, won awards for academic excellence, and completed her degree with distinction. She currently specializes in Disability Studies, African American literature, and Women's Rhetoric, and has published articles spanning several genres and periods, including, 'Disabling the Canon', *Academic Exchange Extra*, 4 (June/July 2006), 'A Monstrous Beauty: Performing Freakishness in Byron's *Don Juan*', *Nineteenth-Century Gender Studies*, 2:1 (Summer 2006), 'Italo Calvino and the Chaos of Being', *Mindfire Journal*, 2 (Spring 2004), and 'Gender Construction and the Vanishing Father in *Uncle Tom's Cabin*', *Essays in Arts and*

Sciences, 2004. She has presented papers at over fifteen conferences, including The California State Shakespeare Symposium, the South Central Renaissance Conference, The Popular Culture Association and American Culture Association Conference, the Southwest Graduate Literature Symposium, and she has been invited to present at the International Conference on Romanticism this coming November. Additionally, she has been invited on several occasions to participate as a respondent in the Local Americanist Lecture Series sponsored by the University of Maryland English Department. Ms. Colvin will continue in pursuit of her doctoral degree this fall and will commence teaching honors English.

Amy Suzanne Crawford

She received a Master of Arts in English (2005) at the University of Northern Colorado. She has spoken at various regional conferences, including the 2004 *American Conference for Irish Studies/West (ACIS/WEST)* with a paper entitled «Acceptance or Resistance: Responses to the Trauma of Colonialism As Seen in James Joyce's 'The Dead'» as well as the 2004 *Rocky Mountain Modern Language Association (RMMLA)* with «Mythology, Politics, and History: How Mythology Perpetuates, Reflects, and Enables change of the Politics of Ancient Greece and Rome.» She is currently pursuing a Master of Christian Studies at Regent College.

Mairéad Hanrahan

She is Professor of French at University College London. One of her major research interests is the writing of Jean Genet about which she has written a book, *Lire Genet: Une Poétique de la différence* (1997), and edited *Genet*, a Special Number of the journal *Paragraph* (2004). She has also written on a range of other twentieth-century authors, including Marguerite Duras, Djuna Barnes and Hélène Cixous, such as 'Hélène Cixous's *Portrait de Dora*, or Cooking the Books of Psychoanalysis', *Women in French Studies*, 5 (Winter 1997), 'Cixous's *Portrait de Dora*: the Play of Whose Voice?', *The Modern Language Review*, 93:1 (January 1998), 'Je est une autre: Of Rimbaud and Duras', *Modern Language Notes*, 113:4 (September 1998), 'Genet and Cixous: the InterSext', *The French Review*, 72:4 (March 1999), 'Of Three-Legged Writing: Cixous's *Le Jour où je n'étais pas là*', *French Forum*, 28:2 (Spring 2003), *Les Rêveries de la femme sauvage* ou «le temps de l'hospitalité», Special Issue Hélène Cixous, *Expressions maghrébines*, 2:2 (2003), 'The Legacy of Jacques Derrida', *Paragraph*, 28:3 (2005), etc. She is currently finalizing a book entitled *The Events of Writing: The Fiction of Hélène Cixous*.

Melanie A. Hanson

A graduate of San Diego State University in California (Ba) and University of Nevada at Las Vegas (Ma, Phd), Dr. Melanie Ann will be celebrating her 30th year of teaching in secondary and post-secondary settings in 2006. Her most recent publication is «'You've Come a Long Way Baby': an Update on the Perpetuation of Decapitation Advertisement and its Commodification of

Female Sexuality in Las Vegas, Nevada» for *Popular Culture Review*, Winter 2006 Issue, mentioned in Richard Morin's Column in *The Washington Post* on April 14, 2006. At present, she is an Assistant Professor and Coordinator of English Education at Sam Houston State University.

Catherine Mavrikakis

Elle est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle a publié deux essais *La Mauvaise Langue* (Champ Vallon, France, 1997) et *Condamner à mort. Les meurtres et la loi à l'écran* (Presses de l'Université de Montréal 2005). Elle a codirigé deux recueils collectifs: avec M.F. Wagner, *Le spectacle politique dans la rue : évènements, rituels et récits* (Lux, Montréal, 2005) et avec Lucie Lequin, *La Francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin* (L'Harmattan, France, 2001). Elle a publié trois romans et un essai-fiction *Ventriloquies* (Leméac, 2003) avec Martine Delvaux (UQAM). Elle codirige avec cette dernière la revue féministe de théorie et de création *Tessera*.

Donia Mounsef

Elle est professeur de lettres françaises et d'études théâtrales à l'Université de Yale aux Etats-Unis. Elle est l'auteur de *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès* (L'Harmattan, 2005). Elle a publié plusieurs articles sur Sartre, Barthes, Brecht, Antoine, Mnouchkine, Duras, Dulac. Elle prépare un ouvrage collectif sur le théâtre et le suffrage des femmes et un numéro spécial de *Yale French Studies* sur les écritures scéniques contemporaines. Ses recherches actuelles portent sur la problématique du corps dans la représentation théâtrale et les rapports entre le théâtre et le cinéma.

Catherine Phillips

Elle est chargée de cours à l'Université de Toronto à Mississauga. Elle est titulaire d'un doctorat en littérature française et en études de femmes qui lui a été décerné par l'Université de Toronto en 2004, sa thèse ayant porté sur la problématique de «l'altérité de la femme» dans les œuvres d'Hélène Cixous et de Monique Wittig. Dans son travail de recherche, elle s'est déjà penchée sur les stades de la vie chez Proust et Kierkegaard, sur la «Querelle des femmes», et sur la littérature populaire du dix-neuvième siècle. Actuellement, elle s'intéresse à l'inscription de l'espace dans l'œuvre littéraire de Wittig, à la pratique de «l'approche décalée» chez Cixous, et à la construction de «l'homme» et de «la femme» dans *Le Surmâle* de Jarry.

Kara Reilly

She recently received her Ph.D. in Theatre History and Dramatic Criticism from University of Washington. One of her major interests is in the performative nature of objects, particularly automata and puppets. Her dissertation focuses on the history of automata and their relationship to the mimetic faculty. Her article «A Collage Reality (Re)Made» was published in *American*

Drama, 14:2 (summer 2006). Other articles such as «The Rape of Lavinia: The Restoration Actress's Body in Pain» will be forthcoming in the book *Staging Pain in Early Modern England* from Ashgate; «The American avant-garde and postmodernism» is forthcoming from Columbia University's *Encyclopedia of Modern Drama*.

Gerardo Rodríguez Salas

Es profesor de Literatura Inglesa en el Departamento de Filologías Inglesa y Alemana de la Universidad de Granada. En 1998, recibió una beca de postgrado otorgadas por *La Caixa* y el *British Council* para realizar un MA en *Women's Studies* en la Universidad de Oxford (Inglaterra). Defendió su tesis doctoral en 2003, titulada *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield: posmodernismo, feminismo y relato corto*. Sus intereses investigadores se centran en escritoras modernistas y contemporáneas en lengua inglesa, relato corto y adaptaciones cinematográficas de textos literarios. Entre sus publicaciones, destacan: «Narrativa y crítica en el teatro: *The Writing Game* y la situación de la novela contemporánea entre el realismo, modernismo y posmodernismo», *The Grove. Working Papers on English Studies*, 7 (2000), «Eclectic Revolution: Illusory Femininity and Two-Fold Mimicry in Gertrude Stein's *Three Lives*», *Odisea*, 2 (2002), «De mito musical a icono femenino chicano: la figura de Selena en la película de Gregory Nava» (co-autora: Natalie Blesser), *Bilingual Review/Press* (Arizona, EEUU) 27.2 (2003). 132-142., «Beyond Biological Maternity: Katherine Mansfield's Autobiographical Experience», *Feminismo/s 4: Writing, Memoirs, Autobiography and History* (Diciembre 2004), «*Las Horas*: intertextualidad, narración y tiempo cíclico», *Quimera* 251 (*La literatura en el cine*), Diciembre 2004.

Pilar Villar Argáiz

Es doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Granada y profesora en su Departamento de Filologías Inglesa y Alemana. Su investigación se enmarca dentro de los Estudios Postcoloniales y de Género, siendo especialista en literatura irlandesa contemporánea. Su interés fundamental es estudiar la representación de la identidad femenina, y la relación entre nacionalismo y género en la obra de poetisas irlandesas contemporáneas. Es autora de diversas publicaciones sobre autores y autoras irlandeses, tales como Theo Dorgan, Medbh McGuckian, Eithne Strong y Eavan Boland. Sobre esta última escritora versa su libro *An Outsider within an Outsider's Culture: A Study of Eavan Boland's Poetry from a Feminist and Postcolonial Approach*, que saldrá a la luz en el verano de 2006 con Edwin Mellen Press.

La revista *Feminismo/s* se publica semestralmente. Está abierta a los aportes del personal investigador que compone el Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante, así como a toda la comunidad académica. La organización editorial se realiza a través de números monográficos, estando prevista también la publicación de algunos números en los que se presente una miscelánea de artículos. El carácter de la publicación, al igual que la del Centro de Estudios sobre la Mujer, es multidisciplinar.

NORMAS EDITORIALES DE LA REVISTA *FEMINISMO/S*

- 1) Los trabajos, que necesariamente deberán ser originales, se presentarán en soporte magnético utilizando el procesador de textos Word, y además impresos en la forma habitual. Los disquetes deben indicar en la carátula el nombre del archivo y el del autor o autora del mismo.
- 2) Los artículos serán redactados con letra Times New Roman de 12" y con un interlineado de un espacio y medio.
- 3) El título del artículo irá centrado y en letra mayúscula de 12". El nombre del autor o autora del trabajo se pondrá unas líneas debajo del título, también centrado, en letra de 10" y mayúscula. Justo debajo se escribirá el nombre de la Universidad o, en su defecto, la ciudad a la que el autor o autora pertenece, en letra minúscula de 10". Un ejemplo sería:

LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL
DE LA TRANSICIÓN

MARÍA ISABEL DURÁN PRIETO
Universidad de Murcia

- 4) La extensión de los artículos será entre 15 y 18 páginas.

- 5) La primera línea de cada párrafo irá sangrado.
- 6) Las citas en el texto irán sangradas, entrecomilladas y en letra de 10".
- 7) Los títulos de libros y de revistas citados irán en letra cursiva. Los títulos de artículos o capítulos de libros se consignarán entre comillas.
- 8) Las notas serán a pie de página, con letra de 10" e interlineado sencillo.
- 9) Las referencias bibliográficas se harán siempre en nota a pie de página y no en el texto. El modelo para las citas de libros será el siguiente:

WELLDON, Estela V.: *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

- 10) Las citas de artículos o capítulos de libros se realizarán según el siguiente modelo:

O'CONNOR, Patricia: «Mujeres sobre mujeres: teatro breve español», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 25 (2003), pp. 45-76.

BENTOVIM, Arnold: «Therapeutic systems and settings in the treatment of child abuse», en A.W. Franklin (comp.): *The challenge of child abuse*, New York, Academic Press, 2001, pp. 249-259.

- 11) Si una obra ya ha sido citada con anterioridad, en la referencia bibliográfica se omitirá el título y se citará de la siguiente manera:

² MANERO, José: Op. cit., p. 345.

Si se citan a lo largo del trabajo diferentes obras de un/a mismo/a autor/a, se identificará el título del trabajo al que se hace referencia en cada ocasión:

⁶ MANERO, José: *Los elementos químicos...*, op. cit., p. 345.

Si se cita varias veces seguidas la misma obra, se omitirán el título y el nombre del autor o autora y se seguirá el siguiente modelo de citación:

⁶ MANERO, José: *Los elementos químicos...*, op. cit., p. 345.

⁷ *Ibíd.*, p. 22.

⁸ *Ibíd.*, p. 35.

- 12) Los diferentes apartados del texto se ordenarán siguiendo la numeración arábica (1,2,3,...) y el título de cada uno de ellos irá en letra mayúscula y en

Normas editoriales de la revista *Feminismo/s*

negrita. Los subapartados se numerarán de la siguiente manera: 1.1, 1.2, 1.3, etc. y sus títulos irán en minúscula y en negrita.

- 13) Los artículos irán acompañados de un resumen de 10 líneas en español y en inglés, unas palabras clave en español y en inglés, así como de un breve currículum del autor o autora (8 líneas).
- 14) Las fotografías e imágenes deben entregarse en CD-ROM o disquette, separadas del texto, en formato TIF, con una calidad de 300 puntos por pulgada. Deben ir identificadas convenientemente según sean citadas en el texto.
- 15) Todos los trabajos serán sometidos a informe reservado de especialistas de reconocido prestigio. Se ruega acompañar los originales con la dirección postal del autor o autora, un teléfono de contacto, así como su correo electrónico. Los trabajos no aceptados para su publicación serán devueltos a petición del autor o autora.

Remitir los trabajos a: Redacción de *Feminismo/s*
Centro de Estudios sobre la Mujer
Universidad de Alicante
Apdo. 99 - 03080 Alicante
e-mail: cem@ua.es

La revista *Feminismo/s* es publica semestralment. Està oberta a les aportacions del personal investigador del Centre d'Estudis sobre la Dona de la Universitat d'Alacant i a tota la comunitat acadèmica. L'organització editorial es fa a través de monogràfics encara que també està previst la publicació d'alguns números en els quals s'hi presente una miscel·lània d'articles. El caràcter de la publicació, com la del Centre d'Estudis sobre la Dona, és multidisciplinari.

NORMES EDITORIALS DE LA REVISTA FEMINISMO/S

- 1) Els treballs, que necessàriament han de ser originals, cal presentar-los en suport magnètic, en format .doc (processador de textos Word) i impresos en la manera habitual. Els disquets han d'indicar el nom de l'arxiu i el de l'autor o autora.
- 2) Els articles s'han de presentar amb lletra Times New Roman de 12" i amb un interlineat d'un espai i mig.
- 3) El títol de l'article ha d'anar centrat i amb majúscula de 12". El nom de l'autor o autora del treball s'ha d'escriure unes línies a sota del títol, també centrat, amb lletra de 10" i majúscula. Tot just a sota cal escriure el nom de la Universitat o la ciutat a la qual pertany l'autor o autora, amb minúscula de 10". Un exemple pot ser el següent:

LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL
DE LA TRANSICIÓN

MARÍA ISABEL DURÁN PRIETO
Universidad de Murcia

- 4) L'extensió dels articles ha de ser entre 15 i 18 pàgines.
- 5) La primera línia de cada paràgraf ha d'anar sagnada.

- 6) Les cites en el text han d'anar sagnades, entre cometes i amb lletra 10".
- 7) Els títols dels llibres i de revistes citats han d'anar amb cursiva. Els títols d'articles o capítols de llibres entre cometes.
- 8) Les notes han de ser a peu de pàgina, amb lletra 10" i interlineat senzill.
- 9) Les referències bibliogràfiques cal fer-les sempre en notes a peu de pàgina i no en el text. El model per a citar llibres ha de ser el següent:

WELLDON, Estela V. : *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

- 10) Les cites d'articles o capítols de llibres cal fer-los segons el model següent:

O'CONNOR, Patricia: «Mujeres sobre mujeres: teatro breve español», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 25 (2003), pp. 45-76.

BENTOVIM, Arnold: «Therapeutic systems and settings in the treatment of child abuse», dins A.W. Franklin (comp.): *The challenge of child abuse*, Nova York, Academic Press, 2001, pp. 249-259.

- 11) Si una obra ja ha estat citada anteriorment, cal ometre el títol en la referència bibliogràfica i citar-lo de la manera següent:

² MANERO, José: Op. cit., p. 345.

Si se citen al llarg del treball diferents obres d'un mateix autor o autora, cal identificar el títol del treball al qual es fa referència en cada ocasió:

⁶ MANERO, José: *Los elementos químicos...*, op. cit., p. 345.

Si se cita diverses vegades la mateixa obra, cal ometre el títol i el nom de l'autor o autora i seguir el model de citació següent:

⁶ MANERO, José: *Los elementos químicos...*, op. cit., p. 345.

⁷ *Ibíd.*, p. 22.

⁸ *Ibíd.*, p.35.

- 12) Cal ordenar els diferents apartats del text amb numeració aràbiga (1, 2, 3, etc.) i el títol de cadascun ha d'anar amb majúscules i negreta. Els subapartats cal numerar-los de la manera següent: 1.1, 1.2, 1.3, etc. i els títols han d'anar en minúscula i negreta.

Normes editorials de la revista *Feminismo/s*

- 13) Els articles han d'anar acompanyats d'un resum de 10 línies en castellà i en anglès, també d'unes paraules clau en castellà i en anglès i un breu currículum de l'autor o autora (8 línies).
- 14) Cal lliurar en CD-ROM o disquet les fotografies i les imatges, separades del text, en format TIF, amb una qualitat de 300 punts per polzada. Han d'anar identificades convenientment segons se citen al text.
- 15) Tots els treballs se sotmetran a un informe reservat d'especialistes de reconegut prestigi. Us demanem que els originals vagen acompanyats de l'adreça postal de l'autor o autora i del correu electrònic. Els treballs que no siguin acceptats per a publicar els retornarem a petició de l'autor o autora.

Envieu els treballs a: Redacció de *Feminismo/s*
Centre d'Estudis sobre la Dona
Universitat d'Alacant
Ap. 99 – 03080 Alacant
Correu electrònic: cem@ua.es

Feminismo/s is published on a biannual basis, and encourages contributions from researchers at the Centre for Women's Studies of the University of Alicante, as well as from the academic community as a whole. The journal is generally published in issues devoted to a single subject, although occasional issues containing articles on a range of subjects may also be published. Both the journal and the Centre for Women's Studies are multidisciplinary in nature.

EDITORIAL POLICY AND GUIDELINES

- 1) All works should be original, and should be submitted both on a floppy disk containing a Microsoft Word file and in printed form. The name of the file and its author should be written on the disk label.
- 2) Articles should be written in 12" Times New Roman letter font and with 1.5 line spacing.
- 3) The title of the article should be centred on the page and written in 12" capital letters. The name of the author should appear a few lines below the title and also centred, in 10" capital letters. The name of the university, institution or city should come just below this and in 10" lower-case letters. See the following example:

LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL
DE LA TRANSICIÓN

MARÍA ISABEL DURÁN PRIETO
Universidad de Murcia

- 4) Articles should be between 15 and 18 pages in length.
- 5) The first line of each paragraph should be indented.

- 6) Quotations in the text should be indented, enclosed in quotation marks and written in 10" letter size.
- 7) Titles of cited books and journals should be written in italics. Titles of articles and chapters of books should be enclosed in quotation marks.
- 8) Footnotes should appear at the bottom of the page, in 10" letter size and with single line spacing.
- 9) Bibliographical references should always appear as footnotes and not in the body of the text. See the following model for citing books:

WELLDON, Estela V.: *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad*, Madrid, Siglo XXI, 1993.

- 10) Articles and chapters of books should be cited as in the following example:

O'CONNOR, Patricia: «Mujeres sobre mujeres: teatro breve español», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 25 (2003), pp. 45-76.

BENTOVIM, Arnold: «Therapeutic systems and settings in the treatment of child abuse», in A.W. Franklin (comp.): *The challenge of child abuse*, New York, Academic Press, 2001, pp. 249-259.

- 11) If a work has already been cited, its title is omitted in subsequent references, as follows:

² MANERO, José: Op. cit., p. 345.

If different works by the same author are cited, then the title should be given in each reference:

⁶ MANERO, José: *Los elementos químicos...*, op. cit., p. 345.

If the same work is cited several times in succession, both the title and author's name should be omitted and the following model adopted:

⁶ MANERO, José: *Los elementos químicos...*, op. cit., p. 345.

⁷ Ibid., p. 22.

⁸ Ibid., p.35.

- 12) Different sections of the text should be ordered using Arabic numerals (1,2,3, etc.) and section headings should be written in capital letters and bold type.

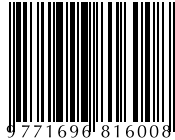
Editorial policy and guidelines

Sub-sections should be numbered as follows: 1.1, 1.2, 1.3, etc.; sub-section headings should be written in lower-case letters and bold type.

- 13) Articles should be accompanied by an abstract of about 10 lines in Spanish and English, keywords in Spanish and English, and a short CV of the author (8 lines).
- 14) Photographs and graphic items should be submitted on a CD-ROM or floppy disk, separate from the text, in TIF format and with an image quality of 300 dots per inch. They should be clearly labelled according to their position in the text.
- 15) All contributions are evaluated anonymously by specialists of recognised prestige. These should be submitted with the author's postal and e-mail addresses. Works not accepted for publication may be returned to the author on request.

Please send contributions to: Redacción de *Feminismo/s*
Centro de Estudios sobre la Mujer
Universidad de Alicante
Apdo. 99 - 03080 Alicante
e-mail: cem@ua.es

ISSN 1696-8166



Centro de Estudios sobre la Mujer

Centre d'Estudis sobre la Dona



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Vicerectora Qualitat i Harmonització Europea
Vicerrectora Calidad y Armonización Europea



Bancaja