



Cédille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad
Española
España

Gruia, Ioana

Hélène Cixous: écrire l' "encore", porte de sortie

Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 5, abril, 2009, pp. 182-197

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80811192010>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

Hélène Cixous: écrire l'«encore», porte de sortie

Ioana Gruia

Université de Paris IV–Sorbonne

ioanagru@ugr.es

Resumen

El artículo formula y analiza una serie de núcleos de significación de algunos textos de Hélène Cixous, otorgando especial relevancia a la escritura del tiempo y, concretamente, a la escritura del instante, del «todavía». Según se intenta demostrar, escribir el «todavía» se convierte en los textos seleccionados de Hélène Cixous en una puerta de salida hacia la vida, hacia el potencial de felicidad del instante.

Palabras clave: Hélène Cixous; escribir el «todavía»; instante; puerta de salida.

Abstract

The paper establishes and analyses a series of signification cores of some Hélène Cixous's texts, giving a special relevance to the writing of time and, concretely, to the writing of the moment, of the «still». I intend to demonstrate that writing the «still» means in Hélène Cixous's selected texts an exit door to the life, to the potential of happiness of the moment.

Key words: Hélène Cixous; writing the «still»; moment; exit door.

À la fin de la nouvelle de Clarice Lispector «À la recherche d'une dignité», qui fait partie du recueil *Où étais-tu pendant la nuit?*, Mme Jorge B. Xavier, qui sait que «toute mort est secrète» (Lispector, 1985: 21), qui rêve de «manger la bouche de Roberto Carlos» (Lispector, 1985:21), qui se trouve «prisonnière du secret mortel des femmes âgées» (Lispector, 1985:22), lance un cri de désespoir: «il! doit! y! avoir! une! porte! de sooooooortie!» (Lispector, 1985: 22). Le cri est muet. Ce n'est pas la première fois que la porte de sortie apparaît dans le texte. Septembre est aussi «une porte

de sortie» du mois d'août: «Elle se souvint qu'on était en août, août, disait-on, était un mois malchanceux. Mais septembre finirait bien par venir et serait une porte de sortie» (Lispector, 1985: 16-17).

J'ai commencé par Clarice Lispector et la «porte de sortie» pour introduire quelques notes sur un noyau crucial dans l'écriture d'Hélène Cixous (qui a consacré beaucoup de textes à Clarice Lispector¹): écrire l'«encore» comme porte de sortie. L'écriture d'Hélène Cixous est une écriture du temps, du travail de vivre et surtout de l'instant, de l'éclat de l'instant (on peut se souvenir de «l'instant silencieux et illuminateur» de Joyce). Comme on sait, «instant», «peau» et «orange» sont des mots-clés, des «signatures» «disséminées» dans les textes d'Hélène Cixous. Il y a dans l'écriture d'Hélène Cixous d'autres mots-clés ou mots-éclats, mots qui concentrent toute la force de l'inscription du temps dans l'écriture, dans le corps, dans les corps des êtres aimés: «lettre», «perte», «trou». Il y a aussi «téléphone», «tour», «cœur», «déménagement», «boîte», «tiroir», qui fonctionnent dans une intime interdépendance avec tous les autres mots-clés, car chacun renvoie à un autre ou aux autres. Et, dans le voyage entre ces mots qui rayonnent dans les textes d'Hélène Cixous comme des «détonations des instants» –dans *OR, les lettres de mon père* on lit: «Dire que les gens dans les autobus roulent sans étonnement pour la plupart sans tressaillir aux détonations des instants» (Cixous, 1997: 25) – il me semble qu'«encore» et «porte de sortie» ont une signification particulière, cruciale. Parce que, comme j'essayerai d'analyser, les «portes de sortie» qui construit l'écriture d'Hélène Cixous font partie du «travail de vivre» qui devrait être toute vie et toute écriture, un travail bien difficile. Et dans ce travail, tout se joue dans l'«encore».

Retournons encore une fois à l'exclamation de Mme Jorge B. Xavier au bord du désespoir, un désespoir où elle se trouve, peut-on deviner, depuis longtemps, c'est-à-dire depuis beaucoup de temps, car elle a déjà trop vu le temps passer. Le *passage* du temps et aussi autres sortes de *passages*, voilà plus de noyaux de signification dans les textes d'Hélène Cixous. En ce sens, comme le souligne Mireille Calle-Gruber dans *Hélène Cixous, photos de racines*, le livre est conçu aussi comme un passage, il n'est «pas un produit, mais *la trace*, le dépôt de quelque chose qui s'est passé, qui est passé: le lieu d'un passage, un lieu de passages» (Calle-Gruber, 1994: 140). Les passages sont des espaces de transition (même si –ou peut-être justement parce que– durent toute la vie), qui impliquent à la fois la possibilité d'une transformation ou de plusieurs transformations –c'est-à-dire, après avoir traversé un passage on *sort* en quelque manière transformé, on a accumulé une expérience de regard et de peau– et l'existence des portes de sortie. «Il! doit! y! avoir! une! porte! de soooooooooortie!» c'est une exclamation, mais on peut reformuler la phrase dans une interrogation: Y a-t-il une porte de

¹ Voir par exemple *Vivre l'orange*: «Du Brésil une voix est venue me rendre l'orange perdue» (Cixous, 1989: 17).

sortie? Y a-t-il des portes de sortie? Bien sûr, il faut compter avec l'ambivalence de l'expression et avec le fait que le pluriel n'est pas facile. Derrida explique, dans *Résistances de la psychanalyse* pourquoi il a choisi le pluriel, «résistances», et il explique aussi les limites du pluriel. La phrase fait référence précisément aux «portes de sortie»: «Presque sans y réfléchir, j'ai désiré le mot «résistances», avec cette élémentaire prudence qui consiste à le mettre au pluriel pour se ménager des portes de sortie. Pluraliser, c'est toujours se donner une issue de secours jusqu'au moment où c'est le pluriel qui vous tue» (Derrida, 1996: 39).

«Y a-t-il des portes de sortie?». L'écriture cixousienne construit des portes de sortie vers la vie –même s'il faut savoir, comme on lit dans *Hyperrêve*, que «le risque nous attend toujours à la sortie» (Cixous, 2006a: 106)–, vers l'éclat de l'instant. Toutes les constellations de signification se concentrent autour de ce «travail de vivre». Et, surtout, elles s'érigent dans l'«encore», dans cet «adverbe de souffrance», comme on lit dans *Hyperrêve*:

Aujourd'hui c'est la première fois que je pré-vis cette scène, je me sens me disant: je l'ai *encore* intérieurement et dans la peau, je peux le toucher me touchant je pourrais lui téléphoner et j'ajoute au cœur de chaque pensée de possibilité cet adverbe de souffrance, le mystérieux *encore* français pour les charmes ambigus de qui tu as écrit plusieurs fois des poèmes dans ma langue et dans la tienne (Cixous, 2006a: 62).

«Encore» est un mot étrange, énigmatique, un adverbe de temps –et l'écriture d'Hélène Cixous est une écriture du temps, du temps précis (il suffit d'observer l'annotation extrêmement précise des dates, des heures) à la fois que d'un autre temps entremêlé avec celui-ci, le temps de l'éclat des instants, une écriture de l'heure, de l'instant–, un adverbe qui représente en même temps (et il faut faire beaucoup d'attention à cette expression, «en même temps») une souffrance, comme écrit Hélène Cixous, mais aussi, je pense, un espoir, une attente et une conscience lucide. Un espoir parce qu'il reste du temps, une attente puisqu'on ne sait pas combien de temps nous reste (à faire n'importe quoi, mais en derrière de ce n'importe quoi il y a toujours la question de combien de temps nous reste à vivre) et une conscience lucide car on sait qu'à la fin de l'«encore» se trouve la mort. Et, comme dit Derrida dans *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, duquel Hélène Cixous fait citation ou «secrecitation» (Cixous, 2006a: 104) en *Hyperrêve*, «on meurt à la fin, trop vite» (Derrida, 2002a: 10).

«On meurt à la fin, trop vite» c'est un apprentissage et une douloureuse révélation. Après avoir lu la «phrase» (Cixous, 2006a: 133), après l'avoir vécue avec tout le corps, on a la tentation de crier comme Mme Jorge B. Xavier: «Il! doit! y! avoir! une! porte! de soooooooooortie!». Comme on lit dans «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture»,

A l'origine le geste d'écrire est lié à l'expérience de la disparition, au sentiment d'avoir perdu la clé du monde, d'avoir été jeté du dehors. D'avoir acquis du coup le sens précieux du rare, du mortel. D'avoir à retrouver, d'urgence, l'entrée, le souffle, à garder la trace. Nous devons faire l'apprentissage de la mortalité (Cixous, 1990: 19).

Et c'est précisément pour cela peut-être, ou aussi pour cela, pour écrire une porte de sortie, qu'«il faudra toujours recommencer», «déplier ou multiplier les commencements» (Derrida, 2002a: 9), habiter l'«encore», l'écrire. «J'écris l'encore. Encore ici, j'écris vie» (Cixous, 1986: 13), écrit Hélène Cixous dans *La venue à l'écriture*. Et l'«encore» est le temps de l'instant par excellence. Habiter l'encore peut représenter une façon de «prendre parti pour la vie». On revient au texte «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire», où l'auteure affirme: «Savoir que nous sommes mortels et sauver chaque minute, la consacrer à la vie, voilà peut-être la tâche qui anime certaines écritures. Pour moi prendre parti pour la vie c'est cela mon parti politique» (Cixous, 1986: 20).

«Prendre parti pour la vie» exige un immense et amoureux travail: «Il s'agira donc de vivre et de survivre. L'écriture suit la vie comme son ombre, la continue, l'écoute, la grave. Il s'agira de vivre jusqu'au bout sans perdre une minute de vue la vie, ce qui est un immense travail. La vie, deuil et joie» (Cixous, 1986: 20). «Sans perdre une minute de vue la vie»: il s'agit en conséquence d'un travail du regard, d'un développement extraordinaire du regard, un regard qui se laisse passer, c'est-à-dire un regard capable de reconnaître, de jouir et de sauver les instants éclatants, les instants dans leur mouvement, les instants où on a d'un coup la révélation de la vie, les instants-épiphanies de Joyce, les «épiphanies étincelantes dans la pénombre du temps» (Cixous, 2004a: 172), comme on lit dans *Tours promises*. Dans *Vivre l'orange* Hélène Cixous explique que si «aimer l'instant est une nécessité, sauver l'instant est une chose si difficile... » (Cixous, 1989: 19). Mais si on apprend à sauver l'instant, celui-ci a aussi un potentiel immense de secours –un secours transitoire, fugitif, bien sûr, mais tellement intense– pour nous. Il s'agit, il faut insister, d'un travail: «C'est un grand travail de vivre l'instant, cela demande une rapidité de l'âme et en même temps une grande lenteur» (Cixous, 1989: 22). Si apprendre à vivre l'instant c'est un travail et si «on meurt à la fin, trop vite» –«*trop vite*, est-ce que ce *trop vite* veut dire *trop vite* ou *trop tôt*?» (Cixous, 2006a: 136-137), se demande l'écrivain, ou, plutôt, celle qui écrit «je» dans *Hiperrêve*– tout se joue, on insiste une fois de plus, dans l'«encore».

Je vais essayer tout de suite de réfléchir un peu sur ce «je». Qui dit «je»? Qui est «je»? La question du prénom, du prénom de la première personne singulière, est fondamentale dans les livres d'Hélène Cixous. «Je» représente une multiplicité, une construction d'une identité *versatile* (je me permets d'utiliser un mot cher à l'écrivain,

comme elle l'affirme dans *Tours promises*²), multiforme, fluide, une identité capable de «penser la peau», une identité qui mélange des éléments de la propre vie avec les vies des livres, des conversations, avec tous les morceaux de vie qui lui semblent des «détonations d'instant», avec le désir d'orange... Il s'agit d'une identité qui coexiste avec –et qui est aussi construite par– les secrets cachés dans les tiroirs, les lettres du personnage-père, la boîte aux lettres. La question des petits espaces qui cachent des secrets, la boîte et les tiroirs, me semble également très importante. En fait, «le secret» comme mystère, comme porte de sortie si nous voulons, comme morceau de vie cachée, prêt à se transformer d'un coup en révélation éclatante, donc en instant brillant, traverse toute l'écriture d'Hélène Cixous. Dans *Tours promises*, on lit: «j'aime les secrets» (Cixous, 2004a: 99). Et, dans *Insister*, livre consacré à Jacques Derrida, le personnage Derrida dit: «Si j'aime en elle [en la littérature] quelque chose, ce serait *au lieu du secret*» (Cixous, 2006b: 14).

Mais retournons-nous à la question du «je» –qui a beaucoup à faire en effet avec celle du secret–. Dans son intervention «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture», Hélène Cixous souligne la multiplicité du «je», son caractère pluriel: «Je vous raconte l'histoire d'un chemin. Permettez-moi de vous demander pardon de dire “je”. Jusqu'à présent je n'ai jamais dit “je” de cette manière. Je parle des autres. Accordez-moi qu'en disant “je”, je parle aussi des autres» (Cixous, 1990: 15).

«Je est un autre», écrivait Rimbaud dans la lettre à Paul Demeny le 15 mai 1871. Dans *OR, les lettres de mon père* on lit «Ah je le sais je serai toujours une autre.» (Cixous, 1997: 46). Mais il me semble qu'il ne s'agit pas seulement d'une étrangeté d'une identité fictionnelle –qui naturellement est réelle–, mais aussi d'une somme construite par «moi» plus «des autres». Ces «autres» sont les êtres aimés, les livres, les auteurs avec lesquels l'écrivain dialogue toujours, le téléphone, la boîte aux lettres, les lettres, les états d'âme:

Surtout les états d'âme, qui sont comme des étrangers dans ma cellule dont je ne comprends pas ce qu'ils veulent –une cargaison qui réclame de l'air, de la place, comme si la cellule avait les clés. Si seulement je pouvais nommer un de ces figurants visqueux, si j'avais un *je* à dire, ou si je pouvais passer un accord minimal avec une de ces créatures, comme font les gens retenus dans le train qu'ils ont pris par erreur avec le contrôleur (Cixous, 2006a: 17).

«Si j'avais un *je* à dire», voilà l'énigme, une énigme double, car elle concerne tant le niveau de l'identité, de l'existence problématique et nécessairement multiple du «*je*», tant, surtout, le niveau de l'énonciation: le «*je*» est «à dire», à énoncer dans la

² «Quand il s'agira du mot *versatilité* je ne pourrai pas le nier que je l'avais dit, écrit puis dit. J'ajoute que c'est un mot qui me plaît à l'oreille et à l'esprit» (Cixous, 2004a: 95).

foule des «figurants visqueux» avec lesquels le pacte –un pacte encore une fois d'énonciation– est bien difficile, ils se résistent à être nommés. De ce point de vue, il faut explorer, pour «exploser en “je” [...] les “zones inattendues”»: «Ceux qui nous aident à exploser en “je”, ce sont peut-être ceux qui, par des voies qui ne sont pas les voies du discours, mais les voies de la voix, atteignent, réveillent en nous les “zones inattendues”», écrit Hélène Cixous (1989: 158) à propos de Clarice Lispector dans *L'heure de Clarice Lispector*.

Il faut insister, le «je» se trouve constitué par la peau, l'écriture, les lettres reçues, les tiroirs, les secrets, le désir de l'orange, la pulsion de vie, le vécu de l'instant, la conscience de la mort... «Je», la somme de tous les déménagements et de toutes les pertes, fonctionne comme le survivant d'un naufrage et sait trop bien qu'«on peut toujours perdre plus» (Cixous, 2006a: 20), qu'«on peut toujours perdre encore au-delà de la perte» (Cixous, 2006a: 33), qu'on est «naufragé»: «On ne sait pas où on est naturellement, on est naufragé, on a juste le mot *naufrage* pour lanterne et explication, pour le reste on n'y connaît rien. Tout est perdu. La perte, c'est un état dont on n'avait jamais eu aucune idée» (Cixous, 2006a: 16), on lit aussi en *Hyperrêve*.

«Je» s'écrit aussi en tant que corps, que peau, dans le temps, et le corps et la peau présentent les marques du passage du temps. Dans l'«Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon», Hélène Cixous affirme: «Oui, je privilégie toujours le corps» (Cixous, 1977: 487). Et la peau, en tant qu'enveloppe du corps, garde les traces de toutes les pertes, se configure comme un lieu de pensée, un lieu d'énonciation: «Politiquement, poétiquement, écologiquement, médicalement, philosophiquement, penser la peau. La peau de la pensée» (Cixous, 2006a: 41). L'équivalence entre penser et toucher traverse, il me semble, toute la démarche cixousienne. Dans *L'heure de Clarice Lispector*, on lit: «Il faut pouvoir vivre selon les lentes saisons d'une pensée. Pour toucher une seule fois, d'une vraie caresse, une main vivante» (Cixous, 1989: 77). Et, presque à la fin de l'œuvre: «Voir le monde avec les doigts: n'est-ce pas cela d'ailleurs l'écriture par excellence?» (Cixous, 1989: 148). «Voir le monde avec les doigts», c'est-à-dire toucher la peau du monde tout en la regardant en même temps, toucher le monde pour le comprendre.

Le regard se trouve en intime connexion avec la «porte» et avec l'instant, comme on lit dans *Osnabrück*:

J'ai une passion pour les portes. Elle me vient sans soute de la porte magique d'Osnabrück: ce qui m'attire dans la porte c'est le trou de la serrure: un détournement de la serrure au profit de la vision. La fermeture donne l'Ouvert. On ne voit jamais si bien que par ce trou. Il faut donc pour commencer une porte bien fermée et un trou. J'ai toujours su songeai-je, derrière la porte fermée de la cuisine dans laquelle j'étais encore la première et la seule à cette heure, que c'est le SANS-RETOUR qui

sauve le présent éternisé. Plutôt que de me rendre au passé je devrais l'appeler au présent (Cixous, 1999: 19-20).

Sur la question de la «vision» et de la «porte» dans l'œuvre d'Hélène Cixous il y a bien sûr beaucoup de lectures critiques³; ce que j'aimerais souligner c'est la liaison entre la porte, le «trou», le regard et l'instant. Par le trou de la porte fermée on contemple le temps, le présent éphémère et éternel à la fois, le moment de la révélation, de la découverte de l'espace qu'il y a au-delà de la porte. Par ce trou on regarde donc aussi la région mystérieuse du loin-proche.

Il s'agit d'une leçon de regard, de caresse et d'écriture: «Mon écriture regarde. Les yeux fermés». Les yeux fermés de l'écriture renvoient à la caresse et aussi à l'exploration des «zones inattendues», à une espèce de regard en intime connexion avec les autres sens. L'écriture constitue ainsi une histoire d'écoute: «Mais, pour moi, évidemment, l'écriture n'est pas muette, elle n'est pas aphone, elle est quelque chose qui doit retentir, qui doit faire résonner, c'est une histoire d'écoute» (Cixous, 1977: 488) et de caresse: «Écrire pour toucher des lettres, des lèvres, du souffle, pour caresser de la langue, lécher de l'âme, goûter le sang du corps aimé; de la vie éloignée; pour saturer de désir la distance; afin qu'elle ne te lise pas» (Cixous, 1986: 12). Bref, «écrire est un geste de l'amour» (Cixous, 1986: 52), une caresse sur la peau du monde.

La peau est aussi le témoin du temps: «Je serai cette peau demain» (Cixous, 2006a: 37, 57), pense plusieurs fois le personnage de *Hiperrêve* pendant qu'elle regarde et oigne la peau de sa mère. Et sa mère lui écrit une lettre où lui dit «je ne suis plus sur la route» (Cixous, 2006a: 54). N'être plus sur la route: voilà le commencement de la fin, l'impossibilité de continuer le chemin. Et à ce point les jambes acquièrent une importance extrême: «J'ai peur des jambes. [...] Les deux jambes de ma mère. Ce qui ne tient pas. Les deux tours raturées craquelées bombardées ravinées variquées. J'ai peur des tours des deux tours aux varices saillantes cloquées ulcérées» (Cixous, 2006a: 77). Les tours, la tour de Montaigne, les Twin Towers écroulées le 11 de septembre 2001, les tours imaginaires de la vie et de l'amour, représentent une constante fondamentale dans l'écriture d'Hélène Cixous. Le même titre d'un de ses livres, *Tours promises*, en est un témoignage. En outre la signification emblématique des «tours» –la métaphore des jambes-tours⁴ peut annoncer en ce sens à la fois le soutien et puis l'écroulement de tout ce qui nous constitue, de la vie–, si les jambes sont cassées, on n'est plus sur la route, on perd même les pertes, les déménagements, on est complètement «fichu». On vieillit quand on sent qu'on n'est plus sur la route. L'attente de la mort a lieu hors de la route et c'est pour cela que tout se joue dans l'«encore», qu'il faut, à tout prix, se maintenir sur la route. La vie, c'est être sur la

³ Pour donner seulement un exemple, *Ver con Hélène Cixous* (Segarra, 2006), livre auquel appartient l'intervention de Maria Pertile «La puerta mágica de Osnabrück».

⁴ Sur l'importance du corps dans *Tours promises* voir par exemple Cowley (2007: 160).

route, en perdant chaque fois plus, mais en sauvant l'éclat caressant des instants, en sachant récupérer l'«encore» des naufrages. C'est-à-dire, recommencer toujours, «prendre parti pour la vie», même si «*on perd seulement l'irremplaçable*» (Cixous, 2006a: 95).

On arrive ainsi aux quelques questions cruciales, les pertes, les déménagements, les naufrages, les séparations... Ces questions sont des marques constitutives du «je» et le maintiennent dans l'«encore». En ce sens, «je» vit et se vit comme séparation, et cette séparation se produit «trop vite». «Tout est dans le *trop vite*», on lit dans *Hyperrêve* et on est envoyé immédiatement au texte de Derrida *H. C. pour la vie c'est à dire...* Le «trop vite» fonctionne comme un pôle de tension de l'«encore», c'est l'autre côté de l'«encore» comme puissance de l'instant. «Je» a toujours la sensation que la vie est ailleurs, «à l'étranger»: «Je suis séparée de la vie. Elle est à l'étranger» (Cixous, 2006a: 149).

«A l'étranger», «loin»: la locution et l'adverbe de lieu sont des espaces réels et affectifs d'une force extrême. Ils comprennent à la fois l'absence et la présence. On est dans la vie et à la fois on la regarde de loin, les yeux fermés, on la regarde de côté –autre mot fondamental pour Hélène Cixous (Derrida, 2002a)– avec étonnement, on essaye de sauver ses instants lumineux:

Lui surtout le plus grand des Citateurs⁵ ayant coutume de m'envoyer des messages, dits «Échos» entre nous, en retournant vers moi des lignes ou des syntagmes que j'avais naguère frappés et qu'il avait été le plus prompt au monde à recevoir tout comme s'il allait justement les écrire ou venait à l'instant d'écrire les mêmes lui-même, si bien qu'entre nous antériorité et simultanéité se mêlaient l'une à l'autre, et dès qu'il prononça «toutes-puissances-autres» j'eus un coup au cœur comme si debout sur un quai de la gare le visage tendu vers le train qui estompe le voyageur j'avais aperçu à l'extrémité de l'image l'agitation d'un mouchoir. Un mouchoir! Encore un morceau du tissu de l'âme qui va disparaître de la Scène des Adieux (Cixous, 2006a: 104).

La vie est à l'étranger parce qu'elle est le voyageur qui agite de la fenêtre d'un train son mouchoir et nous, le visage tendu, pouvons percevoir seulement le mouchoir, et parfois, dans les instants exceptionnels, un peu du visage mystérieux du voyageur ou un coin de la fenêtre.

«L'étrangeté» devient le temps et le lieu de la découverte de l'éloignement constitutif du «je»: «J'ai eu la chance d'avoir pour temps et lieu de naissance l'étrangeté, l'exil, la guerre, le souvenir fantôme de la paix, la douleur, le deuil.[...] Tout sur cette terre vient de loin, même le proche» (Cixous, 1990: 16). Dans *L'heure*

⁵ Jacques Derrida.

de Clarice Lispector on lit: «Tout est loin, tout ne demeure que dans l'éloignement, tout est moins loin que nous ne le pensons, tout à la fin se touche, nous touche» (Cixous, 1989: 167). On retourne ainsi à la peau. Et aussi aux deux questions très liées à la présence et l'absence dans l'espace et dans le temps et que j'ai déjà soulignées comme fondamentales dans l'écriture d'Hélène Cixous: les déménagements et les lettres.

Le déménagement entraîne inévitablement toute une série de pertes. Et le réfugié, comme Walter Benjamin, dont le sommier est arrivé à Eve Cixous et à ses enfants, est en permanence menacé par le déménagement. Il faut changer constamment de place et le réfugié Benjamin perd toujours les choses irremplaçables: le stylo, la valise, les choses dans lesquelles il avait déposé toute sa vie, les choses qui, à la manière des petits espaces secrets, cachaient l'écriture:

Chère Grete, cette fois il m'a fallu du temps pour répondre –mais aussi que de choses entre votre première lettre et aujourd'hui. Avant tout, une fois de plus, un déménagement –puis des difficultés particulières, bien que du genre le plus courant et dans une situation qui l'appelait, une révolte des objets tout à la ronde: commençant, puisque j'habite au septième, par une grève de l'ascenseur, de là descente du sommier chez le concierge à la sueur du front, suivie par une migration massive des quelques frusques auxquelles je tiens, et culminant dans la *disparition* d'un très beau stylo, pour moi irremplaçable. Un vrai désastre (Benjamin, cit.par Cixous, 2006a: 95).

Le mot-clé de cette lettre de Benjamin, qu'Hélène Cixous cite de sa *Correspondance*, est «disparition». Cette disparition se vit comme «un vrai désastre». Les choses qu'on aime le plus, les choses irremplaçables disparaissent, on les perd mille fois. «On peut toujours perdre plus», pense celle qui écrit «je» tout en assimilant l'expérience de Benjamin, même ses mots, comme propres:

J'écris ces lignes sur la table devant les volumes couchés auxquels je tiens tellement que je crains sans cesse leur *disparition*, on perd seulement l'irremplaçable me dis-je. Une fois l'irremplaçable perdu, on n'arrête plus de reperdre l'irremplaçable. La perte de l'irremplaçable est suivie d'une perte massive, à l'appel de la douleur, tout ce à quoi je semble tenir disparaît, me dis-je [...] (Cixous, 2006a: 95).

«Je» est constitué ainsi par les pertes de l'irremplaçable. Une fois que les pertes commencent, on perd toujours plus. Si on retourne à la lettre de Benjamin, tout est dans «une fois de plus». L'histoire que Benjamin raconte à Grete (Gretel Adorno) est l'histoire d'une perte, d'une disparition, d'un désastre, mais cette perte, cette disparition, ce désastre, se succèdent «une fois de plus». Et les pertes, les disparitions, les désastres nous rendent «fichus».

Je voudrais m'attarder sur ce mot, tout en suivant le texte d'*Hyperrêve* et *Fichus*, le discours de Jacques Derrida à l'occasion de la réception du prix Adorno en 2001. *Hyperrêve* dialogue explicitement avec *Fichus*. Derrida reprend une autre lettre de Benjamin à Gretel Adorno, de 12 octobre 1939, dans laquelle il lui raconte un rêve «*en français* [...] : "Il s'agissait de changer en fichu une poésie"» (Derrida, 2002b: 10), et explique:

Tout à l'heure, nous caresserons ce «fichu», cette écharpe ou ce foulard. Nous y discernerons telle lettre de l'alphabet que Benjamin crut y reconnaître en rêve (Derrida, 2002b: 11).

[...] ce mot extraordinaire, «fichu». Il signifie des choses différentes selon qu'il figure un nom ou un adjectif. Le «fichu», et c'est le sens le plus apparent dans la phrase de Benjamin, cela désigne donc un châle, la pièce d'étoffe qu'une femme peut se mettre, en toute hâte, sur la tête ou autour de cou. Mais l'adjectif «fichu» dénote le mal: ce qui est mauvais, perdu, condamné (Derrida, 2002b: 35-36).

La perte, les pertes, les déménagements, les naufrages, écrivent le «je» en tant que «fichu». Le «je» est «fichu», et cette marque, être «fichu», s'actualise chaque fois qu'elle, celle qui écrit «je», perd quelque chose d'irremplaçable, comme la chemise de nuit blanche, réservée aux voyages amoureux, «un déshabillé un rien qui prenait d'année en année la noblesse secrète d'un linge sacré» (Cixous, 2006a: 96). La perte de la chemise au Gramercy Park Hotel, une chemise qui «évoque Venise, Prague, Rome, Édimbourg, Cambridge, Bombay, le désir d'y aller, le bonheur angoissé d'y avoir été, la crainte d'y retourner et de ne pas y retourner», une chemise qui «n'est pas seulement la chemise de nuit, c'est tout l'Hôtel, et des dizaines de moments suivis de poèmes» (Cixous, 2006a: 96), se vit de la même façon que Benjamin vit la perte de son stylo, comme un désastre: «C'est comme si on m'avait volé ma peau.⁶ C'est comme perdre un stylo irremplaçable». On est, une fois de plus, dans le champ sémantique de la peau, du plus intime: la chemise est la peau du «je», et le stylo, celui qui touche la peau du papier, représente aussi une marque indélébile du «je», qui se définit surtout comme écriture, comme «je» qui écrit. En fait, la perte de ces objets menace la possibilité même de l'écriture. Et à ce point les figures de Benjamin (dont les lettres écrivent aussi ce «je») et celle qui écrit «je» s'inscrivent dans une succession de parallélismes qui suit la symétrie des destins entremêlés à travers le temps:

Écrirai-je encore, écrirai-je jamais ce que j'allais écrire, comment interpréter le signe, dans quelle aura de fatalité ma main déplace-t-elle sur le papier le stylo qui ne sera jamais le stylo perdu? Tout est remplaçable, tout est irremplaçable. Je ne serai

⁶ Dans un des entretiens avec Mireille Calle-Gruber inclus dans *Hélène Cixous, photos de racines*, Hélène Cixous (1994: 115) affirme: «Le vêtement c'est la peau. C'est la peau adoptée, la peau adoptive».

plus jamais moi pense Benjamin. Il aura perdu le beau stylo pendant la descente du Sommier vendu. Qui sait ce qu'il aurait écrit s'il n'avait pas vendu le sommier à ma mère?

En 1936 le sommier est arrivé à Oran.

«Et nous avons beau courir à toutes les fenêtres, écrit le nouveau stylo, partout le temps devient lugubre» (juillet 1937)

[...] Le temps devient menaçant et nous courons à toutes les fenêtres» (Cixous, 2006a: 96-97).

Quelles sont les pertes, les déménagements, les naufrages, les lignes de fuite qui lient à travers des dizaines des années à Benjamin et à celle qui écrit «je», l'héritière de son sommier? La conscience de perdre l'irremplaçable, de déménager toujours «traînant avec nous une ribambelle emmêlée de fantômes, de réfugiés et de mutilés du cœur», (Cixous, 2006a : 107), «l'étrangeté» comme marque et vécu, l'écriture bien sûr, l'amour pour les objets irremplaçables qui sont les objets de l'écriture et l'amour aussi pour la fragilité du «fichu»: «Tout ce qui est fichu, tu le gardes, j'aimerais comprendre» (Cixous, 2006a: 108), dit le frère de celle qui écrit «je». On aime le «fichu» parce que le «fichu», est le témoin du naufrage. Le «fichu» démontre le passage du temps, la souffrance des déménagements et des pertes, l'écriture de ses pertes –et c'est dans la peau, dans les jambes, dans le corps où les pertes écrivent ses histoires–, écriture qui est une écriture du temps. De là l'importance extraordinaire du temps et de l'écriture comme travail et construction du temps: «Je travaille peut-être le temps, me dis-je. [...] Le temps est notre sujet, me dis-je. Le temps est le mystère. Travailler sur ce qui nous est invisible, qui n'existe pas, qui nous embrasse. Nous faisons le temps nous le gardons» (Cixous, 2006a: 109). Le «fichu» est le témoin d'un naufrage, mais aussi le témoin de l'«encore», de la vie, et dans ce sens j'aimerais retourner aux paroles d'Hélène Cixous: «J'écris l'encore. Encore ici, j'écris vie».

Quand on écrit «encore», on recommence et chaque fois qu'on recommence on ouvre la fenêtre. La fenêtre représente ainsi une autre constellation extrêmement puissante dans les textes d'Hélène Cixous: «Fenêtre: page de lumière» (Cixous, 1989: 85), écrit-elle dans *L'heure de Clarice Lispector*. Les fenêtres sont des portes de sortie, même si on sait que «l'abîme commence juste sous les fenêtres» (Cixous, 2006a: 107), de la même manière qu'on sait que «le risque nous attend toujours à la sortie». Et quand on regarde par la fenêtre on regarde le «loin» qui devient proche, on vit en même temps à la croisée de deux espaces: notre petit espace et l'espace qui s'ouvre devant nous. Il s'agit d'une invitation au voyage, de la nostalgie d'un voyage impossible –car le monde qu'on découvre quand on y voyage n'est pas le monde qu'on voyait et qu'on imaginait quand on regardait par la fenêtre– et d'un élément dramatique ou même tragique de ce voyage, qui n'est pas un voyage idyllique, mais une

découverte de la «route», des pertes, des déménagements, des naufrages, du fait qu'on est «fichu».

L'orange est aussi une porte de sortie: «L'orange est un commencement. A partir de l'orange tous les voyages son possibles» (Cixous, 1989: 21), on lit dans *Vivre l'orange*. En ce sens, l'orange représente un point de fuite, le désir de la peau et du corps, le désir de l'éclat de l'instant: «L'orange est un instant» (Cixous, 1989: 19). Et, comme écrit Derrida sur Hélène Cixous,

Tout a lieu à l'instant. Le temps est cette puissance imminente du «sur l'heure» au «tout à l'heure» à toute allure (elle aime tellement l'heure, elle est à ce point toute à l'heure que j'ai failli intituler ce discours sur la puissance: «toute à l'heure», toute au féminin, bien sûr). La puissance de «toute à l'heure» est la puissance de s'enlever dans l'accélération infinie de l'appellation (Derrida, 2002a: 73).

L'orange, qui est aussi une appellation, a un potentiel de secours immense, comme celui de l'instant brillant. En effet, c'est «sauver» le verbe qu'Hélène Cixous utilise dans *Vivre l'orange* quand elle écrit sur Clarice Lispector: «De très loin, de l'extérieur de mon histoire, une voix est venue recueillir la dernière larme. Sauver l'orange» (Cixous, 1989: 15) et quand elle affirme que si «aimer l'instant est une nécessité, sauver l'instant est une chose si difficile...» (Cixous, 1989: 19). Je voudrais insister sur «de très loin» et «une voix». On a déjà parlé de l'importance des «voies de la voix» pour «exploser en “je”». Quant à «de très loin», on revient aux affirmations d'Hélène Cixous: «tout est loin, tout ne demeure que dans l'éloignement, tout est moins loin que nous ne le pensons, tout à la fin se touche, nous touche». «Loin», la signature majeure, est à la fois le lieu de la présence, de l'orange et l'espace de l'absence, le commencement du déménagement, de la perte et de la lettre, car les lettres arrivent toujours de loin. «Loin»: la promesse de l'«encore», le lieu où l'«encore» –adverbe de frontière entre la présence et l'absence– est possible.

Quant aux déménagements et aux pertes, ils appartiennent au même champ sémantique des naufrages. La vie est l'histoire d'une longue succession de déménagements: on change de maison, de pays, de langue, d'amour, d'états d'âme qui sont des «figurants visqueux», on est déménagé à la fin de la vie, on va jusqu'au dernier déménagement, la mort, qui arrive toujours *«trop vite»*. Savoir cela, c'est savoir aussi que tout se joue dans les distances, dans le loin qui est proche, qui «nous touche», dans l'encore, l'«adverbe de souffrance». «Trop tôt est l'heure de la séparation»:

[...] j'ai toujours été ravagée par la peur, l'angoisse, l'appréhension, alors que j'ai dû lutter toute ma vie contre la malédiction qui m'atteint dès que j'aime et qui accompagne tout être que j'ai le bonheur donc le malheur d'aimer d'une aura de fatalité, alors que, selon moi, j'ai toujours su –ce que mon ami savait–, depuis la mort prématurée brutale et ruineuse de

mon père donc depuis l'âge de dix ans, que trop tôt est l'heure
de la séparation... (Cixous, 2006a: 193).

Le fragment rappelle la mort du père –une des premières pertes tragiques– et sa construction comme personnage à travers de ses lettres dans *OR, les lettres de mon père*. La figure du père «revient dans une boîte pâlie aux arêtes cassées» (Cixous, 1997: 32). La découverte de la boîte –espace que garde le secret que les lettres vont écrire de nouveau– se vit comme un événement bouleversant, comme un repli du temps sur lui-même. Le pli est ici une signature, autant les lettres que le temps (un temps multiple, car il comprend le temps de l'écriture des lettres, le temps passé dès lors –c'est-à-dire le *passage* du temps–, le temps dès lequel se lit et le temps de la lecture) sont pliés, se trouvent en attente: «Les lettres et moi nous nous respectons pour le moment. Pliées. [...] Entre nous le temps revient sur lui à une vitesse invisible, lente. Roule ses rouleaux, moi-même dedans, roulée par une vague successive, les yeux fermés pour ne pas voir les trombes d'années» (Cixous, 1997: 38).

Il faut attendre, se préparer pour lire les lettres du père. Cette préparation est un travail d'écoute, de caresse, et surtout du regard. Avant de «lire», on a besoin de «voir», les yeux fermés:

Pour ma mère il faut que la chose reste dans le lointain des
morts. Il n'y a pas de recommencement. Les lettres passent de-
vant elle. Elles sont passées. Elles passent passées. Elle les re-
garde passer. Les lettres vont chez moi. Cela ne la concerne pas.
Ces lettres ne sont plus ses lettres. Tu les as lues me demande-t-
elle par sympathie. Je les ai vues dis-je (Cixous, 1997: 83-84).

Le regard que la fille a sur ces lettres de son père à sa mère mais qu'en réalité sont des lettres adressées à elle, à sa fille, construit un «je» du père à la fois qu'un «je» de la fille. On retourne à la question du «je», de l'énonciation du «je» comme fait du temps:

Tous nous disons Je. Et ce n'est pas moi. Nous disons il, elle,
et ce n'est pas tout à fait ça. Je est un dit. Depuis le jeudi 12 fé-
vrier 1948 date de la mort de Georges Cixous il nous faut faire
attention à ne pas prendre nos dits de lui pour une vérité abso-
lue. [...] Je est trempé de temps. Je est trompé de temps
(Cixous, 1997: 68-69)

Les lettres écrivent à celle qui écrit «je», mais, qu'est-ce que c'est, une lettre? «Je ne sais pas ce qu'est une lettre par excellence, c'est un signe, c'est une métaphore, c'est une chose c'est autre chose, c'est notre sueur et notre trahison l'épée que nous écrivons au-dessus de notre tête et la main plus douce que la main» (Cixous, 1997: 74). Si la fille est écrite par les lettres de son père, «peut-être je suis une lettre» (Cixous, 1997: 170). Et la lettre est toujours le témoin d'une absence, mais aussi d'une présence dans cette absence, «une singulière monnaie d'amour qui ne circule

que dans le cercle d'une communauté restreinte [...]» (Cixous, 1997: 114). Toutes les lettres sont des lettres des naufrages, des lettres d'amour qui attendent la réponse⁷, qui écrivent avec douleur «pas de lettre de toi» (Cixous, 1997: 106). La lettre, la lettre trouvée, la lettre dans la boîte aux lettres, est aussi une porte de sortie, un possible secours, car, comme analyse de manière magnifique Derrida, c'est «le fil d'une lettre» (Derrida, 2002a: 107) qui nous maintient dans l'air, dans l'attente amoureuse, qui nous fait, selon on lit dans *OR*, «supporter le violent frôlement d'éternité»: «Les médecins le diraient: parfois on meurt pour un mot, pour un mot on ne meurt pas, on attend, parfois au milieu d'une phrase, toujours pour une phrase, on est perdu, sauvé» (Cixous, 1997: 186). Derrida note: «C'est là, du moins dans ce passage, l'un des premiers saluts au mot “sauvé”» (Derrida, 2002a: 107). Dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* le potentiel de secours de l'instant d'énonciation amoureuse se vit comme «provision de joie»; on s'alimente du souvenir des mots qui sauvent: «rappelle-toi cet instant me dis-je, provision de joie pour quelques jours» (Cixous, 2004b: 12). Il s'agit d'un vécu du temps où les minutes se replient sur elles-mêmes afin de se multiplier dans le bonheur: «Chaque minute avait un double, comme si elle était comptée, comme si ce réduit était un résumé des descentes sous la terre avec remon-tées» (Cixous, 2004b: 57-58). Le mot, la phrase, se prononcent dans un instant:

Ce «frôlement d'éternité» annonce ou rappelle: l'expérience de l'éternité n'est en rien étrangère à la puissance du temps, elle expérimente aussi un art de la vitesse, elle essaie un art du *vol* (au sens du *furtif* qui s'entend à dérober très vite, en un instant, avant que le temps ait eu le temps de se retourner, mais aussi au sens du vol et du coup d'aile). Art du vol, oui, ce frôlement *de l'éternité*, art du mouvement aérien, de ce qui se tient d'un seul souffle ou d'un seul coup d'aile dans l'éther, à l'instant où l'aile angélique et secrète de l'éternité vient vous caresser, car c'est aussi un art de la caresse, et c'est l'éternité qui nous touche [...] (Derrida, 2002a: 107).

C'est «le ressort secret» (Cixous, 2004b: 82) des mots qui font de ceux-ci une porte de sortie et c'est l'enfance qui nous apprend cela: «Mon père ma mère mon pays, tout perd, ma langue joue mon père perd ma mère mer mes pères mes langues. Tout est perdu sauf les mots. C'est une expérience d'enfant: les mots sont nos portes vers tous les autres mondes» (Cixous, 1990: 19).

Mais, s'il y a un «fil de lettre» qui aide à «supporter le frôlement d'éternité», il y a aussi «le cas de ceux qui sont maintenus en vie par le fil du téléphone» (Cixous, 2004a: 158), comme on lit dans *Tours promises*. Et c'est par la voix, par la présence,

⁷ Voir aussi Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*: «Comme désir, la lettre d'amour attend sa réponse; elle enjoint implicitement à l'autre de répondre, faute de quoi son image s'altère, devient autre» (Barthes, 1977: 189).

qu'on prononce et qu'on entend les mots, même en absence, par le téléphone, «dont j'attends éternellement les coups maternels qui sauvent de la mort» (Cixous, 2004a: 68), du «*fil coupé*» (Cixous, 2004b: 128). Selon explique Mireille Calle-Gruber dans *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, «la lecture cixousienne est en situation d'appel téléphoné: l'appel des lettres arrive impératif, intempestif, interrupteur» (Calle-Gruber, 2002: 98). Il s'agit d'établir des liens avec la vie et le téléphone est un lien extraordinaire avec la vie, de voix à voix.

La phrase qui sauve est «fais attention *mon amour*»:

Le mardi 12 Novembre 1993 vers midi, en traversant l'avenue de Choisy dans le XIII^e arrondissement de Paris, nous sortions du magasin-restaurant Tang frères, je nous vois, tu poses ta main droite sur mon bras gauche pour me retenir, [...] tu me touches à peine et tu m'as dit: «fais attention *mon amour*» en français [...] (Cixous, 2004b: 85).

«Fais attention *mon amour*» est un commencement, est une phrase qui se prononce pour la première fois. Et il y a, il me semble, une nuance décisive: les mots ont été prononcés en français, dans une langue qui n'est pas la langue première de celui qui dit, de côté (autre indication fondamentale) «fais attention *mon amour*», dans une langue étrangère. Les mots sont venus à la voix qui les prononce dans une autre langue, de loin. Et, de la même manière qu'on ne demande jamais «dis, est-ce que tu m'aimes» par «peur de la réponse»:

J'ai peur en vieillissant que l'appareil à se ressouvenir ne soit plus au point, au même point, j'ai peur qu'un sable de doute trouble ma vision, j'ai peur qu'en se couvrant de temps le jour du 12.11.93 commence à ressembler à un rêve. Ait la netteté fragile, la substance visuelle chancelante d'un événement rêvé. Je ne passe plus jamais avenue de Choisy. Si je m'abîmais? Je ne pourrais y passer qu'avec toi. Je ne pourrais y passer avec toi que si un hasard nous y menait (Cixous, 2004b: 93).

«S'ABIMER. Bouffée d'anéantissement qui vient au sujet amoureux, par désespoir ou par comblement», on lit dans *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes, 1977: 15). Le souvenir éclatant du «fais attention *mon amour*» est le souvenir d'un instant qui sauve, la porte de sortie d'une seconde lumineuse: «Une seconde d'arrêt. Je chronomètre "mon amour". Cela prend exactement une seconde» (Cixous, 2004a: 92). La seconde où on sent toute la concentration du «frôlement d'éternité» qui devient doux, la seconde qui est une porte de sortie. Chaque fois que «fais attention *mon amour*» recommence on est sauvé, on change le «trop vite» de la mort dans une forme d'explosion de vie, on habite le «vite» de la jouissance de l'instant: «Mon amour serre-moi vite dans tes bras de chair» (Cixous, 1997: 109), c'est-à-dire, dans la

peau qui est, elle aussi, une lettre, un papier qui convoque tous les sens⁸ et qu'il faut écrire pour la raison la plus importante: «Écrire: pour ne pas laisser la place au mort» (Cixous, 1986: 11).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland (1977): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, Seuil.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1994): *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris, Des femmes.
- CALLE-GRUBER, Mireille (2002): *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (1977): «Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon». *Revue des sciences humaines*, 168 (*Écriture, féminité, féminisme*), 479-493.
- CIXOUS, Hélène (1986): «La venue à l'écriture», in *Entre l'écriture*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1989): *L'heure de Clarice Lispector. Précédé de Vivre l'orange*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1990): «De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture», in Françoise van Rossum-Guyon y Myriam Diocaretz (eds.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Paris et Amsterdam, PUV et Rodopi, 1-19.
- CIXOUS, Hélène (1997): *OR, les lettres de mon père*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (1999): *Osnabrück*. Paris, Des femmes.
- CIXOUS, Hélène (2004a): *Tours promises*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2004b): *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2006a): *Hyperrêve*. Paris, Galilée.
- CIXOUS, Hélène (2006b): *Insister. À Jacques Derrida*. Paris, Galilée.
- COWLEY, Tom (2007), «Tours de force», in Marta Segarra (dir.), *L'événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*, Paris, Éditions Campagne Première, 153-165.
- DERRIDA, Jacques (1996): *Résistances de la psychanalyse*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2002a): *H.C. pour la vie, c'est à dire...* Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2002b): *Fichus*. Paris, Galilée.
- LISPECTOR, Clarice (1985): *Où étais-tu pendant la nuit*. Paris, Des femmes.
- PERTILE, Maria (2006): «La puerta mágica de Osnabrück», in Marta Segarra (ed.), *Ver con Hélène Cixous*. Barcelona, Icaria, 151-169.

⁸ «[...] tu utilisais du papier couleur de ta peau, ce n'était pas du papier déjà ta main je touchais le toucher de ta main je sentais le toucher de ta main toucher le papier que je touchais alors je ne me souviens plus comment je crois que je devais avoir les doigts légèrement inquiets à présent mes doigts mes yeux de doigts mes lèvres de doigts toutes les extrémités tactiles de mon âme caressées caressaient le tremblement incessant du papier, il n'est aucune matière qui garde aussi étrangement fidèlement aussi fidèlement la trace des émotions haletées dans les membres des mots, les jambes les pieds les cous la poitrine des mots exprimés sur chaque ligne étaient encore et pour toujours frémissants de ce que tu étais[...]» (Cixous, 2004b: 103-104).