

LECTURES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE _____

En octobre 1990, un colloque international a rassemblé des chercheuses et des chercheurs au Collège de philosophie, à l'initiative du centre de recherches en études féminines de l'université de Paris VIII.

Depuis les champs de la philosophie, de la littérature et des arts, de la psychanalyse, de l'histoire, de la sociologie, du droit et du politique se sont élaborées des lectures de celle qu'on appelle « différence sexuelle ».

On verra dans ce volume, comment, entre l'acte de lire et la différence sexuelle, se tissent des rapports, questions, liens nécessaires comme si l'un n'allait pas sans l'autre.

A.B.

COLLOQUE PARIS-VIII - CIPH
ACTES I

130 F. 9 782721 004413



JEAN GROUHAUDREZ & CO. PARIS 8

LECTURES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

des femmes +⊕

1994

essai

ANU ANEJA, ANNE BERGER, MIREILLE CALLE-GRUBER,
HÉLÈNE CIXOUS, FRANCINE DEMICHEL, JACQUES DERRIDA,
DANIEL FERRER, ANTOINETTE FOUQUE, MAIRÉAD HANRAHAN,
JEAN-MICHEL RABATÉ, MICHÈLE RAMOND, CATHERINE RIHOIT,
SONIA RYKIEL, NADIA SETTI, DOMINIQUE STEIN

LECTURES
DE LA
DIFFÉRENCE SEXUELLE



des femmes
Antoinette Fouque

LECTURES
DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

LECTURES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

Textes réunis et présentés par MARA NEGRÓN

HÉLÈNE CIXOUS, JACQUES DERRIDA,
ANU ANEJA, ANNE BERGER, MIREILLE CALLE-GRUBER,
FRANCINE DEMICHEL, MAIRÉAD HANRAHAN,
MICHÈLE RAMOND, CATHERINE RIHOIT,
SONIA RYKIEL, NADIA SETTI, DOMINIQUE STEIN,
DANIEL FERRER, JEAN-MICHEL RABATÉ,
ANTOINETTE FOUQUE

Colloque Paris-VIII, CIPH
Paris, octobre 1990
Actes I

©1994, Des femmes
6, rue de Mézières, 75006, Paris
ISBN : 2-7210-0441-7
ISSN : 0769-6493

des femmes
Antoinette Fouque

Ce volume, Actes I, ne contient, du fait de leur nombre important, qu'une partie des communications présentées à l'occasion du colloque « Lectures de la différence sexuelle », organisé par le Centre d'études féminines de l'université Paris-VIII au Collège international de philosophie les 18, 19 et 20 octobre 1990.

PARTICIPANTS

Anu ANEJA
Assistant Professor à Ohio Wesleyan University
(USA)

Anne BERGER
Associate Professor à Cornell University, Ithaca
(USA)

Mireille CALLE-GRUBER
Professeur à Queen's University, Kingston (Canada)

Hélène CIXOUS
Écrivain, professeur, responsable du Centre d'études
féminines de l'université Paris-VIII

Francine DEMICHEL
Professeur, ex-présidente de l'université Paris-VIII

Jacques DERRIDA
Philosophe, professeur à l'EHESS

Daniel FERRER
Professeur, directeur de recherches à l'Institut des
textes et manuscrits modernes (CNRS)

Antoinette FOUQUE
Psychanalyste, militante et théoricienne
du Mouvement de Libération des Femmes

LECTURES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

Mairéad HANRAHAN

Lecturer à University College, Dublin (Irlande)

Jean-Michel RABATÉ

Professeur à l'université de Bourgogne

Michèle RAMOND

Écrivain, professeur à l'université Toulouse-II

Catherine RIHOIT

Écrivain, professeur à l'université Paris-IV

Sonia RYKIEL

Créatrice de mode

Nadia SETTI

Docteur, Centre d'études féminines de l'université Paris-VIII, et université de Rome

Dominique STEIN

Psychanalyste

PRÉFACES

MARA NEGRÓN

Ce colloque s'est voulu un lieu ouvert d'échange et de pluralité d'autant plus qu'au cœur même de la scène se mouvait la question à multiples facettes, celle de la différence sexuelle et de ses lectures dans les différents champs de la pensée. Elle est bien la question de notre siècle, qui nous soulève, nous fait glisser, nous désaltère, parce qu'elle interroge les bases d'un système de pensée qui s'est toujours perçu comme unicitaire et voulu sans ambiguïté, dans la peur de ce qui ne lui ressemblait pas. Elle n'est pas seulement « ma » question, mais celle de l'autre, dualité en mouvement. Après la révolution derridienne des années 70, le grand mouvement de la déconstruction a eu une face retour. La fin des années 80 et le début des années 90 auront vu réapparaître des discours dont la structure renvoie à une logique d'opposition, et où la différence est perçue comme et accusée paradoxalement d'être une forme d'essentialisme. La différence sexuelle supposerait dans cette logique une forme d'antagonisme des

sexes. On va jusqu'à privilégier un retour à l'indifférence sous couvert d'une réclamation d'égalité entre les sexes. Les réflexions proposées dans ce volume se situent dans un espace différentiel qui s'écarte de toute opposition. Laquelle n'aurait comme résultat que l'arrêt et l'impossibilité de toute forme de pensée dont la survie ne peut se concevoir que dans le côtoisement et l'échange. Ce colloque a été l'occasion d'une réflexion sur ces questions dans divers champs (littérature, philosophie, arts, histoire, cultures et psychanalyse). Il est intéressant de remarquer que les apports venant des espaces littéraires et des arts de la représentation ont été nombreux dans ce colloque.¹ Pourquoi la question de la différence sexuelle se déploie-t-elle avec autant de richesse, de diversité, dans ces domaines-là ? Cela tient-il à sa démarche légère, rapide et surtout multiple ? Cette question a-t-elle besoin de souplesse et, en ce sens, séjournerait-elle mieux dans des champs où la langue est mobile, où tout système, représentation, définition, cliché est subtilement déplacé ? Pourrait-on lire dans cette façon de marcher de la « D.S. », de « celle-qui-passe », comme l'appelle Hélène Cixous, un de ses traits ? Cela dépend à la fois de la façon dont la lecture est considérée et du rapport au livre, ou à la chose à lire. L'un des grands apports de la pensée derridienne est bien d'avoir envisagé le philosophique comme espace de lecture, d'interprétation, et de nous livrer ainsi son « indécidabilité », avec toutes les conséquences que son travail a suscitées dans d'autres domaines. Remarquons d'autre part que la présentation de Francine Demichel est la seule contribution dans le domaine du droit : signe

que les femmes sont encore peu représentées et peu présentes dans cet espace. La lecture de Francine Demichel est d'autant plus vivante qu'elle nous montre sans ambages les fissures, les ambivalences et le sexe du discours de la loi, qu'elle prend au mot.

Nous avons assisté à l'occasion de ce colloque à un décloisonnement des méthodes d'approche dans la mesure où tout se donne à lire ; les champs de la pensée s'entrecroisent de plus en plus dans leur mise en œuvre. Disons que la méthode même de connaissance, d'approche, est à chaque fois interrogée, et cela dans une démarche double ; miroitement entre celui ou celle qui lit, et la chose à lire, à connaître. Ce sont des siècles d'un savoir conçu selon un principe disciplinaire qui voient leurs bases vaciller.

En parlant d'espace à lire et lisant, je prends le soin de parler de « celle » ou de « celui » qui lit, laissant ainsi passer la différence sexuelle dans l'espace de la lecture. En disant cela, je me réfère à des identifications libidinales, à des figures et à des positions qui ont trait à la jouissance et déterminent notre rapport à la lecture. Cependant, je ne cherche pas à trancher et à proposer une définition de la lecture où l'on pourrait distinguer nettement la femme et l'homme. Cela impliquerait de ne pas tenir compte de l'altérité qui nous habite et qui joue et se joue à l'intérieur de chacun de nous et souvent à notre insu. Néanmoins, la différence sexuelle passe, se laisse lire et nous lit dans l'espace textuel. Il y a inscription du corps de la part du créateur et de celui qui reçoit l'œuvre. Ce qui ne restreint pas la liberté

du thème et du personnage pour le créateur, comme le rappelle Catherine Rihoit. Ces choix correspondent à des préférences libidinales. En parlant de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, elle note : « Dans l'œuvre de Yourcenar triomphe effectivement une libido phallique – cela dit un peu vite, car cet ordre se retourne rapidement en un travail sur la castration, ainsi dans *L'Œuvre au noir*. » Elle s'éloigne ainsi d'une définition anatomique et/ou biologique de la femme et/ou du féminin dans l'espace textuel. En quoi elle rejoint la réflexion qu'Hélène Cixous avait abordée lors de la parution de son essai *Sorties*, à savoir la possibilité de faire apparaître dans les textes le fonctionnement de deux économies libidinales dites « féminine », ou « masculine ». Ces mots désignent des fonctionnements vitaux, et non des entités physiologiques. Au cours de sa conférence « Contes de la Différence Sexuelle », elle donne un exemple de lecture où elle nous fait sentir la différence libidinale en mettant côte à côte des textes de Jacques Derrida et de Clarice Lispector. Elle touche avec délicatesse et nuance les différences entre ces textes, qui se situent pour Clarice Lispector dans l'adoption d'un point de vue intérieur et pour Jacques Derrida dans l'extrême mobilisation du mot, unité qui fait avancer son texte. Les textes portent les marques de l'inscription d'un corps qui se laisse apercevoir dans leur langue et leur structure. Bien sûr, la différence peut être brouillée, ambivalente, ambiguë, échangeable, comme on pourra le constater, entre autres, à partir des lectures qu'Anne Berger nous propose de Rimbaud principalement, Mairéad Hanrahan de Jean Genet, ou Daniel Ferrer et Jean-

Michel Rabaté du dernier « yes » de James Joyce (ou... de Molly Bloom ?) dans *Ulysse*. Nous verrons dans ces lectures les frontières fléchir, se défaire et se refaire, nous rappelant sans cesse les pièges de l'apparence, comme le dit Hélène Cixous en parlant de l'œuvre de Jacques Derrida : « Force sombre et gaie qui rappelle à tous les mortels leur mortalité. Il ne faut pas se fier aux apparences... »

Peut-on penser que la différence sexuelle n'est repérable que dans l'instance textuelle ? La « D.S. » aurait-elle besoin de l'écriture, celle-ci recouvrant la peinture, le cinéma, toute œuvre taillée par les signes ? Elle a tout au moins besoin de la lecture, d'être lue, elle est à lire et, en ce sens, elle serait toujours une forme d'écriture. Dans le quotidien, comme Hélène Cixous le signale, nous n'avons pas le temps de la lecture, laissant ainsi entendre que la différence est toujours présente dans et hors texte. Elle est celle qui file dans l'écriture invisible de nos scènes réelles et nous rappelle que nous sommes des êtres pétris de signes.

LES MOTS DU CŒUR

Sans vouloir suggérer un ordre de lecture quelconque, nous rappellerons que les conférences d'Hélène Cixous et de Jacques Derrida ont été données lors d'une séance annoncée sous le titre de « Voir à lire », et envisagées sous la forme d'un dialogue. Elles ont été dites l'une à la suite de l'autre, ordre que nous avons maintenu pour la publication. Ces détails permettront aux lecteurs de « l'après-coup » de rétablir certaines circonstances qui se donnent à

lire au cœur de ces textes. Ainsi, par exemple, l'adresse de ces textes, qui ont été écrits en direction d'un « tu », qui au cours de la séance s'est transformé en « vous ». Ou bien le cheminement du mot « fourmi », donné par Hélène Cixous à Jacques Derrida au cours d'une communication téléphonique. Ces précisions ne sont pas sans importance et débordent le cadre de la séance, car, au-delà de « tu » ou de « vous », se pose la question de l'adresse de tout texte, en direction de qui écrit l'écriture, et de celui ou de celle qui la reçoit. Au-delà du mot donné, qui s'avance, chemine et fourmille en tous sens dans le texte de Jacques Derrida, surgit la problématique du don, de savoir donner, et de donner sans savoir. Hélène Cixous nous propose une lecture poétique de l'œuvre de Jacques Derrida en partant du texte intitulé *Circonfession*. Nous voyons apparaître les traces du corps dans les sillons de l'œuvre, et un ensemble des signes linguistiques disséminés dans les textes derridiens.

Jacques Derrida, pour sa part, se laisse aller au mot donné, à « l'épiphanie d'un fourmi », qui, tout en ayant l'apparence d'être un, est plus d'un, plus d'une, puisque à la fois fourmi (mot) et épiphanie. Ce qui, à son tour, n'est « passisimple », comme le dirait Hélène Cixous, car « une épiphanie » ne s'avance jamais seule, mais plutôt par trois. Ainsi, le mot donné éclate de sens et amène avec lui la question de la coupure, de l'insectueux, de la séparation etc. Jacques Derrida lit un passage de *Jours de l'an* d'Hélène Cixous, où des scènes de lecture se superposent. Marina Tsvetaeva se laisse lire par une scène d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, qui nous raconte

la séparation (?) entre Tatiana et Onéguine.² Hélène Cixous lit et écrit, inextricabilité de la démarche, sous le coup de cette histoire de contretemps, comme elle la nomme dans *Jours de l'an*. Il est question d'amour et d'aimer séparément. Jacques Derrida y lit un paradoxe de la différence sexuelle, et non pas « la différence sexuelle elle-même ».

Ces textes peuvent être traversés à partir de deux phrases, qui ont chacune leur musique, à la manière de leitmotivs musicaux. Elles permettent d'entendre le rythme cardiaque de ces conférences. Il sera d'ailleurs question de l'organe cœur et de ses battements. Pour moi, ce sont ces deux phrases : « Prenons une chose au mot », et : « Avoir peur pour commencer ». Ce sont *deux* phrases qui communiquent et qui mettent en jeu des économies libidinales différentes. « Prenons une chose au mot », tout en voulant dire en français ce qu'elle veut dire : la chose se prend pour le mot, ou le mot pour la chose, si bien que, lorsque nous prenons l'un, nous ne sommes pas sûrs de ne prendre qu'une seule chose. Ainsi en va-t-il de la prise ; aussitôt pris le mot et/ou la chose, aussitôt donnés : « Fourmi : voilà, pour donner le mot... » Le texte de Jacques Derrida « fourmille » de cette manière, se posant sans se poser, son hypothèse étant « que, dès qu'il y a des mots ou plutôt des traces à lire, il y a de la différence sexuelle mais dès lors, et du même coup, la différence sexuelle reste à interpréter, à lire et non à voir, elle devient lisible, donc invisible et donc problématique, mobile »...

Or l'économie d'avancement de l'autre phrase est bien celle d'un subtil avoir qui cherche sa place dans l'intérieur du corps. « Avoir peur pour com-

mencer » ; faut-il donc avoir peur pour commencer, tout commencement aurait-il besoin de la peur ? S'agit-il d'une peur négative ? La peur apparaît ici formulée sous la forme de l'avoir. Ce qu'elle a : commencement. Il ne s'agit pas de la peur du commencement mais plutôt d'une peur *pour*, en mouvement positif. L'économie de cette peur me semble trouver son origine dans une différence, et non pas dans une opposition, qui est cardiaque, un certain organe agissant comme son point de vue : « Et que ferait "une femme", là où pour toi il y a du pénis ? Qu'est-ce qu'il y a pour nous, pour ma part ? Si tant est que je sois une femme, ce que j'éprouve, moi, c'est qu'il y a *de l'intérieur*. Pas d'organe. [...] S'il y a un organe, c'est l'organe deviné senti, qui fait fonction de sexe, qui est *le cœur*... »

Il se peut par ailleurs que le cœur soit bien le siège « physiologique » du poème, l'espace d'une différence qui a trait au poétique. Comme le dit Anne Berger, en reprenant la maxime pascalienne, « ... le cœur, [...] obéit, comme on sait, à des raisons d'un genre autre que celui de la Raison ». Elle poursuit les métaphores et images du cœur principalement chez Rimbaud, mais aussi chez Rilke et Hofmannsthal, et nous propose une autre stéthoscopie du cœur, au « sexe » plutôt féminin, que le poète soit homme ou femme. Elle montre que ce cœur ne siège pas dans la poitrine mais plutôt dans le ventre du poète, ce qui lui donnerait une consistance sexuelle. Quant au penser/sentir, couple sous-jacent et suggéré dans cette stéthoscopie du cœur, leur paire est plutôt instable, comme nous le dit Mairéad Hanrahan en travaillant à partir d'une scène de *Notre-Dame des*

fleurs de Jean Genet. En partant d'une distribution classique de la différence, telle qu'elle est proposée dans le texte, — « si elle sentait *femme*, elle pensait *homme* » —, nous voyons les traits de la différence hésiter, tout en insinuant « la nature linguistique de la différence ». Bien que, suivant le parcours du texte, Mairéad Hanrahan s'écrie : « La poésie est un phénomène de la langue ; Genet ne suggère tout de même pas que les organes de femme conviennent mieux à la poésie que les organes d'homme ! », reste la question et/ou l'étonnement...

PENSER/SENTIR

Dans l'espace du penser/sentir se situent les conférences de Daniel Ferrer et Jean-Michel Rabaté. Penser/sentir les résonances d'un dernier mot. D'une certaine manière, ils vont prendre Joyce au mot, ce dernier « yes » qu'à la fin d'*Ulysse* il donne à la femme et qui est, d'après lui, parole féminine. Cependant, en disant ce mot, s'ouvre et s'écarte l'espacement entre le penser et le sentir. « Mais disant ce dernier mot, signant, en tant que femme, il ne peut plus dire "je suis" [...] parce que, en une sorte de cogito négatif, ça ne pense plus... », nous dit Daniel Ferrer. Jean-Michel Rabaté parcourt principalement le dernier épisode d'*Ulysse* et, de manière détaillée, met en évidence « le tissage en croix », structure chiasmique du portrait du personnage, Molly Bloom. Portrait mouvant et contradictoire qui cherche à éluder « les pièges d'une grammaire masculinisée ». Ici, la différence semblerait plus passer par *le mot* que par *le cœur*.

Catherine Rihoit réfléchit aux rapports entre l'auteur et ses personnages. Elle parcourt l'œuvre d'Henry James et nous explique comment l'indécision et l'ambivalence dans ses textes ne concernent ni le sexe du personnage ni le genre mais le rapport sexuel. Lequel se déploie dans une économie négative en quête du positif. Elle montre comment sa préférence pour des héroïnes peut être interprétée par le fait « ... qu'elles sont "moins", c'est-à-dire davantage utilisables dans un contexte de recherche du plus ». Quoique sur le terrain de la lecture et de l'écriture on ne puisse pas établir avec certitude le sexe de l'auteur, puisque, comme on le voit, les catégories semblent indécises, on peut voir les contours d'une économie se dessiner, en l'occurrence celle de James : de réserve, de rétention.

« LA ROBE PLEINE D'ENFANTS »

Trois conférences peuvent être rassemblées sous le signe du maternel. Faut-il pour autant y voir une surestimation des vertus maternelles ou d'un modèle ou canevas qui établiraient une équivalence entre femme et matrice au sens réel ? La métaphore de la maternité circule dans ces textes non pas comme une définition mais pour désigner une économie de jouissance. Il ne s'agit pas non plus de faire abstraction d'une expérience du corps féminin : ainsi, dans le texte d'Anu Aneja, la maternité est évoquée aux sens réel et poétique. Rappelons que beaucoup de créateurs, hommes et femmes, ont conçu le processus de création comme un accouchement — voir Balzac s'exclamant : « Mais produire ! mais accoucher !... », laissant ainsi entendre que la maternité peut se jouer

aussi dans le fantasme. Sonia Rykiel en nous décrivant le processus de création en mode, évoque la robe, celle-là même qui fait venir, dont la quête amène bien d'autres robes et qu'elle appelle « la robe pleine d'enfants ». Car elle est la robe qui porte, et qu'on porte comme un corps. De la robe je passe au sari et au voile qui voile et dévoile dans la conférence d'Anu Aneja. Cette conférence se tisse dans les toiles de deux langues : l'anglais et le français. Toutes les deux langues étrangères pour la conférencière, qui, cependant, rappellent une certaine langue du corps et lui permettent de suivre les traces d'une expérience féminine de « la France jusqu'en Inde ». Elle explore le devenir de la métaphore de la naissance. Elle lit, parmi d'autres, un texte d'Anita Desai, *Where Shall We Go This Summer?*, où le désir de l'héroïne de garder l'enfant porté dans le corps exprime le besoin non pas d'être « la mère de l'enfant », mais « l'enfant de la mère », désir en devenir, corps cherchant sa langue : « La femme française du vingtième siècle déchire le voile et s'occupe de ses désirs, de sa sexualité. Au même moment, une femme indienne est en train de *couvrir* son corps. » Nadia Setti, pour sa part, traverse des textes de Marina Tsvetaeva, Clarice Lispector et Hélène Cixous, afin de faire surgir des figures et des métaphores trouvant leur expression dans le "plus grand que soi". Ainsi, elle se demande : « Comment inscrire dans l'ordre symbolique ce qui est libre de toute contrainte imaginaire et libidinale ? » Impossibilité, dit-elle, de circonscrire une expérience du corps qui a toujours besoin du dépassement de soi et qui est la marque d'une « jouissance totale ou jouissance de grossesse ».

INSISTANCE ET ALTÉRATION

Le dispositif narratif de *Cet obscur objet du désir* de Luis Buñuel bouleverse notre lecture et questionne le système d'identifications entre le spectateur et le personnage. Mireille Calle-Gruber souligne cette rupture en faisant remarquer le choix opéré par Buñuel de deux comédiennes différentes pour l'interprétation du rôle de Conchita. En outre, elle relève l'accumulation de clichés du féminin, mais voit dans cette surenchère un processus destiné à mieux nous faire lire l'arbitraire de ces clichés. Ainsi se dessine une conception de la lecture : « C'est comme une auberge espagnole ; on y trouve ce qu'on y apporte : la reproduction des clichés, ou leur altération. On peut y apprendre [...] à interpréter, à supputer, à douter, à inventer. » Il ne s'agit pas de surenchère mais d'insistance dépouillée dans les œuvres de trois femmes que Michèle Ramond nous propose de "lire" les tableaux de Louise Moillon, *Still Life With Cherries, Strawberries And Gooseberries*, de Berthe Morisot, *In A Villa At The Seaside* et un texte de Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*. Dans chaque œuvre, elle repère un point qui tend vers l'infini et qui, parce que absent du tableau ou de la scène, insiste. Le tableau ou la scène se tournent vers lui bien qu'il soit absent ou au bord de l'œuvre. Elle en parle comme d'une ablation, situant de cette manière dans le corps le lieu de cette absence : « C'est une ablation originelle, à l'origine du geste créateur, une zone accueillante mais retirée et invisible. » Elle avance comme hypothèse que ce qui attire dans l'œuvre de ces femmes, et en même temps qui égare, c'est

leur économie dépouillée. Façon d'entraîner l'œil et la pensée de celui ou de celle qui lit vers ce point invisible et infini dont rêve l'œuvre.

LE CORPS DU DROIT

A partir du concept juridique de « sujet de droit », Francine Demichel questionne la structure et le fonctionnement du discours du droit. Elle fait ressortir comment l'idée d'universalité et la forme neutre dont ce discours se revêt reposent sur une figure masculine, la figure la plus archaïque du père. Elle propose d'ouvrir la voie à la singularité dans les concepts juridiques : « Au sein de l'identification normative : égalité = neutre = universel, il faut introduire la tension égalité/différence. »

UNE OFFRANDE

Pour dépasser les contraintes imposées par une langue conceptuelle et pouvoir rendre compte de sa pratique comme psychanalyste, Dominique Stein adopte une forme poétique. Il s'agit aussi de donner, d'offrir, de tenir à distance l'appropriation d'une parole qui, traduite en concepts, perdrait sa source. Ainsi cette offrande : « Et l'écouteuse écoute [...] Jetant dans les brasiers quelques gouttes de mots. »

Ambivalence, dépassement, altérité, auront été, dans l'espace de cette lecture au pluriel, des mots pris, des mots donnés, sentis et pensés dans une intelligence du cœur.

MARA NEGRÓN

Centre d'études féminines de l'université Paris-VIII

1. Voir *Actes du colloque « Lectures de la différence sexuelle »* (vol. II).
2. Marina Tsvétaeva, *Mon Pouchkine*, éd. Clémence Hiver, 1987, Paris, p. 34.

LIGNES DE PARTAGE

ANNE BERGER

Il s'agit de lire. De la nécessité, pour chacune et chacun, différemment, de produire des lectures de la différence sexuelle, non des preuves ou des contre-preuves. « Est-ce que je dois prouver le plus improbable au monde, la vérité, l'évidence? », se demande Hélène Cixous. « Il faudrait dire que nous *interprétons* la différence sexuelle, au sens où nous la lisons, c'est-à-dire sans la voir, seulement à en témoigner au-delà du fait anatomique, de la preuve par l'état civil, de toute la grille des critères dits objectifs de l'identification sexuelle — donc en passant de voir à lire », propose Jacques Derrida.

Quittons donc la salle d'examen, celle où « je dois prouver je et te, elle et lui, elleelle et ilil », suggère Hélène Cixous. Quittons la salle du procès, insinue Jacques Derrida, celle où je dois encore apporter la preuve et répondre par oui ou par non, en tant que témoin oculaire de la vérité. Et passons dans la salle de lecture(s) de la différence sexuelle, celle où a choisi de se tenir le colloque dont nous publions les Actes.

Or lire, c'est-à-dire se porter au-delà du voir et du savoir, selon la formule de Derrida, a bien « à voir » avec la question de la différence sexuelle, avec la façon dont cette question se pose à nous, nous touche et nous aveugle. « Au moment où je me dis : c'est évident », note H.C., « [...] je me rappelle que nous sommes tous des aveugles, qu'il ne s'agit jamais que de notre point de vue d'aveugle, que nous sommes des aveugles qui faisons nos propres portraits. » Autoportrait ou portrait de l'autre, on peut et parfois même veut s'y tromper, surtout lorsqu'on croit regarder la vérité en face, comme le petit garçon qui « voit » la castration de sa mère, « preuve » de la différence sexuelle, ou comme le fétichiste qui ne la « voit » pas. Voir et savoir : prétentions d'aveugles. « Si nous pouvions lire ! » (H.C., « Contes de la D.S. »).

Mais si *lire* la différence sexuelle, c'est prendre le risque de ne voir ni savoir à coup sûr ce qu'il en est, cela veut dire aussi que nous ne pouvons pas, que nous ne devons pas, arrêter la question, clore le débat. « La différence sexuelle, nous nous demandons toujours — mais c'est ça la différence sexuelle — si elle a quelque chose à voir dans cette situation : se demander », remarque Derrida en suspendant toute conclusion. Faire une lecture de la différence sexuelle, ce serait donc au moins « se demander » de « se demander ». Et si « nous nous demanderons toujours », si nous sommes engagés bon gré mal gré dans et par la question de la différence sexuelle, c'est bien aussi parce qu'elle nous lit, parce qu'elle fait son lire en nous, même quand nous ne voulons pas savoir ou quand nous ne voulons que savoir. Car, lorsque nous lisons la différence

sexuelle, celle de l'autre et la nôtre, ensemble et séparément — ce que Derrida nomme le « se demander à l'autre » —, c'est, comme il le rappelle encore, « toujours un *elle* ou un *il* qui la lit » : « Il n'y a pas de lecture métasexuée » (« Fourmis »). Ce qui ne veut pas dire que la personne lisant et lue sache vraiment qui d'« elle » ou de « lui » fait, en elle et en sa lecture, la différence — ou ne la fait pas. Puis-je être sûre de connaître la formule de l'autre, sa différence, notre ressemblance ? Pas plus que je ne suis sûre de connaître *ma* formule, ce qui me lie à l'autre, ce qui m'en sépare.

Reste à « inventer la vérité », qui ne peut être que d'entre-deux : entre deux vérités : « Entre nous où est la vérité ? Elle est entre nous. » (H.C., « Contes de la D.S. »). C'est pourquoi, à travers et au-delà de leurs divergences et différences (sexuelles ?), toutes les communications présentées témoignent à leur manière d'une même nécessité : la nécessité politique, éthique et même ontique, philosophique, linguistique, et presque phatique, de « renoncer infiniment à lever le secret. Le sien — et celui de l'autre » (J.D., « Fourmis »). En langage plus Héléniq (et dionysiaque), on mettrait sans doute moins l'accent sur le « renoncement » (avec ce qu'il implique de sacrifice et de deuil de la certitude) ; on appellerait plutôt cela « célébrer le mystère » de la différence sexuelle. Autres affects, autre disposition, mais la direction est la même : elle nous engage à respecter, en aveugles plus ou moins conscients, le secret qui nous garde.

Si, ensuite, nous lisons, sans nous fier aux apparences, nous pourrions voir se dessiner des lignes de partage : de communion et de séparation, de sépara-

tion dans la communion. Hélène Cixous et Jacques Derrida s'entendent par exemple à se défier des apparences pour des raisons, ou plutôt selon une raison, différente et cependant convergente : pour Derrida, passer de « voir » à « lire », c'est, entre autres choses, faire le pas au-delà du corps, se dégager de la détermination anatomique « objective » ; c'est dénaturiser ou débiologiser la question et la pensée de la différence. C'est sans doute une précaution et une caution d'anti-essentialisme, comme on dit aux Etats-Unis ; à supposer que le corps soit une « essence » ou relève de son concept. Peut-être est-ce aussi un signe de complicité, voulue ou non, avec une tradition philosophique idéaliste qui enseigne à se défier du corps trompeur, qui disqualifie sa capacité à signifier. Peut-être enfin s'agit-il non tant de tenir un discours sur le corps, sur son statut philosophique ou sa valeur épistémologique, que d'indiquer un *rapport* au corps, différent selon les économies psycho-libidinales, mais aussi selon l'heure de l'énoncé et sa perspective, différent par exemple de celui qu'indique ici le texte d'Hélène Cixous. C'est le rapport qui fait le corps. C'est pourquoi le corps dont Jacques Derrida parle n'est pas le même que celui dont parle Hélène Cixous. Le corps investi (et offert à l'investigation) par Derrida dans ce texte, c'est le corps du *mot* « fourmi ». Le corps humain évoqué est un corps-écran, une surface à photographier, une pièce d'identité dont il faut à ce titre faire pièce. Ce n'est pas un corps érotique. Mais, objecte Hélène Cixous, « il y a un endroit dans la pensée, dans le corps, où l'apparence cesse, où la chair sait autrement [...]. Selon la différence vécue. » L'une

parle du dedans ; l'autre parle du dehors : c'est une question de position d'énonciation. Parce que nos différences ne sont pas les mêmes, elles ne s'expliquent pas, ne se représentent pas de la même manière.

Et cependant la différence lie : c'est son paradoxe et sa poésie. Il faut être deux, « tous les deux » (dit Hélène Cixous, dit Jacques Derrida), pour que la différence se passe. Elle se soupçonne, s'avère ou s'anime dans la rencontre. La différence est inséparable de son différent. Voilà pourquoi l'appréhension de la différence requiert et produit *l'entre et l'autre*. Ce n'est pas un hasard si bon nombre des communications présentées nous parlent de l'entre-deux et dans l'entre-deux : Anu Aneja cherche le « féminin » entre la France et l'Inde, entre anglais et français. Daniel Ferrer et Jean-Michel Rabaté ont choisi de lire Joyce à deux, de faire résonner le « oui » de Molly Bloom entre eux deux. Francine Demichel préconise l'invention d'une nouvelle conceptualité juridique ; car « le droit connaît très bien l'identité, le système, l'unicité. Mais l'entre-deux, le mouvement, le mélange, [...] le droit ne sait comment les appréhender ». Le droit des femmes doit être « droit de passage » autant que « de pouvoir ». Car les femmes, note encore Francine Demichel, sont souvent « entre deux, entre dedans et dehors, entre enfants et métier ». La différence se marque et je la lis *entre* Hélène Cixous et Jacques Derrida se lisant l'un l'autre et liés l'un à l'autre, non par-dessus mais grâce à ce qui les sépare.

Car la différence sexuelle ne laisse pas indifférent. Elle provoque la lecture et l'écriture, le paragraphe ou

la rature, le rêve et la littérature, puisqu'« il n'est expérience de la trace qui ne coure après le chiffre de l'autre », dit Derrida. La différence fait courir après le chiffre de l'autre ; elle aimante le déchiffrement, fût-il impossible. Autrement dit, elle ne surgit pas seulement de la rencontre, elle la suscite : elle l'est. Un pas de plus dans l'aura de l'aimant, et c'est ou ce sera peut-être l'amour.

Mais, dira-t-on, quelle différence y a-t-il entre cette différence-là et les autres ? Toutes les différences ne sont-elles pas égales et substituables l'une à l'autre à l'intérieur du grand paradigme de l'hétérologie ? On ne peut ni ne doit évidemment répondre. Mais peut-être la pensée et le souci de l'altérité sont-ils insuffisants, dans leur généralité, à mesurer l'enjeu, la place et les effets de la différence sexuelle. Et peut-être est-ce parce que la différence sexuelle me lie à l'autre dont elle me sépare, d'une façon particulière, « immémoriale », comme le dit l'idiome, qui veut en fait ou aussi dire « mémoriale ». Si le motif de la mémoire hante un certain nombre des textes réunis dans ce volume, si l'évocation de la différence sexuelle suscite, plus ou moins explicitement, la rêverie ou l'interrogation généalogique, c'est sans doute que, de généalogies en générations, et de génération en généalogie, elle me met en rapport avec la rencontre qui fait que je suis au monde : non seulement avec tout autre, ou avec tel autre fortuitement ou historiquement croisé (l'autre race, l'autre classe), non seulement avec l'autre intérieur ou intériorisé, mais avec l'autre antérieur, avec ce qui lie l'autre intérieur à l'autre antérieur et ainsi me dispose infiniment, en sa mémoire ou sans sa mémoire, à être de(ux).

« Quand on parle de différence sexuelle, la personne qui porte la différence, comme un fardeau, comme une question, très souvent c'est la femme », rappelle Hélène Cixous. Oui, traditionnellement, culturellement, l'énigme de cette différence est proposée ou imposée aux femmes comme *leur* énigme, *leur* différence, à traiter de leur côté, à résoudre, ou non, entre elles. A leur échoir sans partage, la marque de la différence sexuelle devient signe de coupure, ligne de séparation, prétexte d'exclusion. Les porteuses d'altérité se sentent menacées d'apartheid. D'où méfiance, évitement, tentative d'évasion, déni parce que douleur de la différence sexuelle interprétée comme sectionnement.² Alors qu'il s'agirait d'apprendre à lire et se parler dans son entre.

Entre les participantes et les participants à ce colloque ont circulé, hétérogènes, diversement formulés et adressés, des messages de différence partagés. « Une fois par an, un jour par an, c'est la noce, la fête, la folie » chez les fourmis, nous signalait Jacques Derrida. On voudrait reprendre en chœur : « C'est aussi, comme ici même, la fête de la différence sexuelle. »

ANNE E. BERGER

1. Le corps érotique : celui avec lequel on aime, celui qui fait rêver ; pas question, là encore, de savoir « objectivement » ce qu'il en est du corps propre ou du corps étranger, de leurs vies intérieures.

2. Ce sont les femmes qui auraient tendance à dire : il n'y a pas de différence, je suis comme lui (et non pas : il est comme moi). Et certains hommes de leur faire complaisamment écho : elle est comme moi ; ou, pour d'autres, de se faire plaisir : je suis comme elle.

CONTES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

HÉLÈNE CIXOUS

Je vais « prendre la parole ».

Mais avant de « prendre la parole », avant cette scène et ce jour, il y a eu d'autres scènes, où nous nous demandions comment il, comment elle, comment toi, comment nous, nous allions la « prendre ». D'une scène à l'autre, les personnages se demandaient (je veux dire « se demandaient à l'autre ») à haute voix : — Comment va-t-on définir « l'ordre du jour ». (Vous entendez la phrase vibrer ?) — Le plus difficile va être la première introduction. — On se donne la note de musique, et... — Il faut qu'on programme la chose. — Il faut que je trouve une manière accordée de me désaccorder. — Tu commences, et... — Pourquoi moi ?... — Il vaut mieux que ce soit toi pour toutes sortes de raisons évidentes... — Evidentes... — Tu me précèdes... — Non, c'est toi qui m'as toujours... — Toi aussi tu me précèdes... — Tu me programmes. C'est-à-dire que c'est toi qui définis l'espace. — Après tout, je veux bien, c'est-à-dire je crains bien.

— Différence de nos régimes d'écriture. Je vais parler de la manière dont tu marches. Dont tu nous fais marcher.

— Et tout cela à l'occasion d'une seule séance.

— Il faudrait essayer pendant un an...

— Et puis il y aura la scène. Je vais peut-être parler de la scène.

— Ce que dit la scène est une chose...

*

Maintenant, la parole, je la prends. (N.B. : Nous sommes trois, ici : lui, vous, c'est-à-dire le public, et moi, c'est-à-dire...)

Un hasard semble avoir décidé que c'est moi qui commence. Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que je « commence ».

Je dis tout de suite : j'ai peur. Mon premier chapitre s'appelle : « Avoir peur pour commencer ».

Pour m'aider, je vais vous lire deux fragments de textes à entendre comme la musique de la différence sexuelle. Fragments que j'ai pris, au hasard sans hasard, dans deux textes que j'adore : l'un est un volume de poèmes d'Ingeborg Bachmann, l'autre *Le Lustre* de Clarice Lispector. Le hasard : j'ai ouvert, j'ai coupé, comme une orange — je ne veux pas dire comme un jeu de cartes —, et je suis tombée sur ce qui suit. (Le fait que je sois tombée sur ces pages-là signifie : où que j'aie plongé ou atterri, j'aurais trouvé le même chant.) En « ouvrant » Ingeborg Bachmann, je suis tombée sur *Ce qui est vrai* :

...

Ce qui est vrai tant nous échappe évanescant, en germe et feuille, en le lit pourri de la langue une année, une année encore et tous les ans — ce qui est vrai ne crée pas de temps mais le compense.

Ce qui est vrai fait sa raie à la terre et sépare le rêve et la couronne et les travaux des champs dresse sa crête et plein des fruits qu'il accapare frappe en toi et te boit jusqu'au dernier instant.¹

...

Was wahr ist, so entsunken, so verwaschen
in Keim und Blatt, im faulen Zungenbett
ein Jahr und noch ein Jahr und alle Jahre —
was wahr ist, schafft nicht Zeit, es macht sie wett.

Was wahr ist, zieht der Erde einen Scheitel,
kämmt Traum und Kranz und die Bestellung aus,
es schwillt sein Kamm und voll gerauften Früchten
schlägt es in dich und trinkt dich gänzlich aus.

J'ouvre au hasard *Le Lustre* :

La jeune Virginia est la sœur d'un frère. Sœur et frère m'intéressent particulièrement aujourd'hui. Le frère, Daniel, a envoyé sa sœur penser. Ils sont jeunes, une douzaine d'années peut-être. Après une expédition vers penser, Virginia revient :

En montant l'escalier elle eut la sensation que quelqu'un bougeait sur l'escalier, c'était Daniel qui la guettait : ses yeux étaient secs, résolus : ils ne lui pardonneraient jamais. Que lui dire ce soir dans la clairière ? Quelle pensée lui rapporter de son expérience ? La peur se brouilla en fatigue. Elle rentra dans sa chambre, se pelotonna sur le lit. Elle grelottait d'un froid qui lui semblait venir des entrailles et d'un

cœur serré et noirci, sa tête toujours martelée avec une précision joyeuse. Est-ce que je suis folle ?...

Que dire à Daniel ? Déjà elle ne savait plus si elle avait vu le ciel d'elle-même comme on voit ce qui existe, ou si elle avait pensé au ciel et réussi à l'inventer... Elle avait pénétré dans un monde inconnu et dément. Il lui semblait vaguement que le ciel existait à tous les instants comme toujours antérieur, toujours présent et tranquille... et que sur lui flottaient ses désirs de choses, ses visions, les souvenirs, les mots... sa vie. Et c'était lui encore qui montait et s'amplifiait en moments de silence lui donnant également un silence de pensée... ou bien tout cela ne valait-il que comme une de ses idées, une invention ? Voir la vérité serait-il différent d'inventer la vérité ? Sa tête éclatait, grossissait en oscillant comme une boule froide de feu. Voir la vérité serait-il différent d'inventer la vérité ? Sa pensée était finalement si forte que nulle autre ne semblait l'entourer.²

Je suis entrée sous *Le Lustre* : je suis tombée sur le ciel intérieur originaire, le ciel d'avant la pensée. Les hasards nous escortent bien : j'ouvre : il s'agit d'un *vrai* qui trame son questionnement à partir du corps d'une fille et entre ce corps et un monde-très-corps. Et moi est-ce que je la vois ou est-ce que je l'invente, la « D.S. » ? Ou est-ce que je la « vois » ?

J'ai peur. J'espère que cette peur va me lâcher. J'ai écrit il y a longtemps en pensant à ce jour : « Je ne vois que des obstacles, j'ai peur. » Cela n'a pas chan-

gé. Nous voilà lui toi, elle moi et lui, au même endroit, non, je veux dire dans la même salle, non je voulais dire à la même heure. Le temps est le même. Et en même temps et en face de nous, non, plutôt autour de nous ou plutôt en moi — j'ai du mal à dire « nous » pour le moment — et en lui, c'est-à-dire en toi, la question c'est-à-dire la peur, cette « histoire » de la « différence sexuelle ». Ou bien c'est un conte ? Ou bien c'est une plaisanterie, c'est peut-être un jeu, et si c'est un conte de fées, alors c'est la fée qui fait la différence, *la fée différence*. Oui, je m'aperçois qu'en en parlant comme d'une fée j'ai un petit peu moins peur. Je sens qu'avec l'aide d'une fée je peux dire et faire tout ce qui vient, et surtout ce que je crois et donc pense, sans craindre que ce que « je pense », sitôt dit, ne soit instantanément anéanti par un grand coup de raison, de ma raison, pas nécessairement de la sienne, ou de dénégation. J'ai peur. Mais pourquoi ?

Parce que voilà qu'arrive la scène qui arrive dans les rêves. Une scène d'examen : je dois prouver je et te, elle et lui, elle et il, non sans elle et il, etc. Est-ce que je dois prouver le plus improbable au monde, la vérité, l'évidence ?

Je vais devoir photographier *la différence qui passe*. La « D. S. », comme je l'appelle, quand muettement j'écris. La déesse (qui) passe. Celle-qui-passe est son nom.

Clarice Lispector disait : « Maintenant je veux photographier le parfum », non elle ne *disait* pas, elle *écrivait* cela. Il va falloir que je photographie le parfum, la différence. Je vais devoir dessiner le dehors du dehors du point de vue du dehors du dedans, et

faire croire au dehors qui n'est que hors que le dans est dedans, je vais d'ailleurs avoir affaire avec le mot intérieur qui est frappé d'opprobre si souvent. Ne sommes-nous pas toutes folles, tous fous ? Pourquoi, me dis-je, dois-je aujourd'hui, à notre époque, démontrer que les arbres poussent ? Ou plutôt, pourquoi l'arbre doit-il prouver qu'il pousse ? Mais aussi, entendant parfois certains discours, et les discours sont souvent nos ennemis : il est urgent de prouver que l'arbre pousse, qu'il y a de la différence, et en même temps je ne sais pas comment faire pour le prouver avec des mots, pour dire avec des mots une chose qui est la musique sans mots de la jouissance. Alors je vais essayer de peindre quand même en mots cette caverne que j'habite depuis que je pense à ce colloque.

Avant le colloque je m'étais aussi posé la question de la disposition de la scène, la sienne, c'est-à-dire la tienne et la mienne, et tout est devenu terriblement chargé, la gauche la droite, le haut le bas, le fauteuil la chaise. Je m'étais dit : « J'ai peur de toi », « Je joue avec toi », ce n'est plus tout à fait vrai. C'est très difficile, parce que « toi » c'est vous, maintenant, alors que quand je pensais, toi, j'écrivais, c'était *lui*. Je lui disais : tu m'es extrêmement familier. Je te connais jusqu'à ce qui t'est inconnu à toi-même. (Je commence à dire des choses dangereuses, mais il est impossible de faire autrement.) Je t'ai lu, je te lis, c'est à toi que je parle, même si je parle dans cette direction, devant moi, je te vois dans tes textes, je te vois marcher pas à pas, à pas d'Indien dans tes textes (comme marche un Indien, à pas de sauvage, je veux dire de bête, tout ouïe) et, en marchant

silencieusement, tu regardes de tous côtés. Et tu prévois. (Permettez-moi de dire « tu », même si je suis tournée vers vous.) Peut-être que ce « tu prévois » est ta voie, que c'est ça ta prévoie, tu avances dans une prévoyance et dans une prévision.

Avec *circonspection*. Tu avances : par cercles, en encerclant. En jouant avec le péril, le *péril*.

Toi, je te connais, voilà *l'homme-né*, me dis-je, c'est évident, me dis-je. Je veux dire : l'homme avec lignée, voici le fils, fils de mère, voici le père fils, père de fils, père de fille-fiction...

J'ai dit : « Il est homme. » Dis-je la vérité, laquelle ?

Il est homme avec spécifications. Avec nuances. Comment faire le portrait de la différence sexuelle de l'âme sexuée ? Avec couleurs, teintes, sons, signifiants. Homme dans la maturité, déjà averti des réseaux d'identifications toujours tremblantes et toujours échangées entre hommes et femmes et..., et entre étapes de la maturation masculine, gardant en soi le thème de la rivalité masculine, de la force — mais ce thème-là joué moins vif, adouci —, ayant compris à partir de sa propre expérience la fragilité de l'autre homme, je veux dire l'autre fils, c'est-à-dire lui-même, donc ayant courbé quelque chose de la rigidité comme le ferait une femme maternelle. La mère en lui, c'est une acquisition. Le fils l'a fait trembler. Il est homme plus mère. Il est homme mère, donc aveugle. Il est enfant. Il est surenfant : enfant de ses enfants. Mais d'abord, pour commencer avant toi que voici : *voici le circoncis* et disant cela je ne fais que te suivre. Je ne vous apprendrai rien puisque ceci est inscrit presque comme « nom

propre » dans tous les textes de celui que moi d'habitude j'appelle Derrida quand il n'est pas là.

Voici le circoncis, c'est ce qui est venu à travers tant et tant de textes extraordinaires, tous ces textes, apparemment philosophiques, vraiment philosophiques, philosophiques en vérité, qui en même temps sont pour moi d'abord un immense récit à la fois tâtonnant et trouvant presque, finalement l'entreprise autobiographique ou biographique la plus périlleuse, la plus courageuse, la plus folle, de ces temps, de cette époque. Je ne fais que voir ce qu'il montre et lire ce qu'il écrit : *Voici le circoncis*, c'est ce qui est venu, avec des cis, avec des si, et ci et circonspection.

J'ai eu, parce que J. D., toi, me l'as communiqué tout récemment, entre les mains un texte extraordinaire qui a un titre extraordinaire : *Circonfession... Je le laisse résonner* : cirque, con, fesse, sion, si on, sillon, si on t'oublie ô sion, les signifiants, c'est lui. S'il y a quelque chose qui se fait entendre, se fait voir et en même temps se cache dans ce texte, c'est l'importance incalculable dans le texte, dans le temps, dans le destin, dans la descendance, dans les combats, dans l'espérance, appelés Jacques Derrida

de cet avoir-été-(circoncis) et de cet être-circoncis, importance aux échos inouïs, importance fascinante de cet acte commis sur le corps du nouveau-né pas encore et déjà lui-même, de ce prélèvement additionnel, de ce décapement dédié à un dieu mal connu, de ce décoiffement, de ce viol, et tout cela avant lui-même et sur lui-même, de cette lettre taillée avant qu'il sache lire, c'est bien cet être circoncis. J'ajoute qu'au fur et à mesure que je parlerai

je serai amenée à faire ce que fait toujours Derrida, à retirer, autrement, déplacer, pousser un petit peu de côté, ce qui vient d'être dit. Le mot circoncis aussi.

Tu es circoncis, dis-je, donc je commence au corps, j'aurais pu commencer autrement. Ce corps, ton corps, parce que ton texte est constamment de corps, est *signé*, il est *signé* de mille manières, il y est tout le temps question de la signature, c'est un texte qui est fait « à la signature ». Mais, allez-vous me dire : est-ce que cette histoire d'être-circoncis est un trait de masculinité ? Tous les hommes sont-ils circoncis ? Peut-être. Je ne sais pas. En tout cas pour Jacques, la masculinité, non, pas la masculinité, lui, donc, à qui l'on fit ce coup, tentant de le graver avant qu'il sache son nom, s'en va sur ce chemin qui le mène vers la mort, et puis bien au-delà bien sûr, à partir de la scène de la circoncision. C'est par là que ça passe, par quelque chose qui est — je voudrais ne pas le dire simplement — « la membrane en moins comme addition ». Le plus-de-prépuce. C'est là un thème d'une richesse infinie, pas seulement pour nos imaginations ou nos expériences, mais surtout pour ce que, avec ce tout petit bout de peau disparu, l'étirant comme cette peau ciel de saint Augustin dont tu parles, Jacques a pu faire, la transformant (la membrane) en une sorte d'immense manuscrit. Donc la membrane-en-moins, quelque chose qui (je suis en train de parler de nous en même temps) serait la blessure, une blessure, d'antan.

Blessure infligée par qui ? Question qui court en particulier dans ce texte de *Circonfession* — c'est sa réponse, c'est son récit, peut-être son mythe — et vient ici : la mère. Avec circoncision apparaît, entre,

ayant toujours été là bien sûr, la marque de la mère sur le fils. La mère qui coupe ? C'est la mère qui scie, la mère/scie. La mère circoncit — et j'en viens à me demander : (tous) les hommes sont à la merci ? Peut-être. En tout cas, la scène mère-fils dit une bonne part de ce qui à mes yeux occupe la scène de gauche (de qui est à ma gauche aujourd'hui), de la différence sexuelle. Cette scène complexe, nous en connaissons des variantes, la haine du fils pour la mère, et puis, inversement, l'alliance, l'anneau mère-fils, et pour lui, toi, quelque chose d'infiniment noué, tissé, et tout à fait bouleversant, qui est de l'ordre de l'amour (j'avais aussi l'intention de parler d'amour aujourd'hui), qui ne se réduit pas simplement à dire mère et fils, mais à un ensemble de situations déterminantes, passionnantes, situations de passions, c'est-à-dire de souffrance, de séparation des inséparables, d'oubli de l'inoubliable, à commencer par celle-ci : sa mère ne le lit pas. C'est lui qui nous le confie, ou simplement nous le dit (celui que sa mère ne lit pas).

Pour en revenir à cette histoire de circoncision, je m'y intéresse dans la mesure où je ne suis pas circoncis, mais je sais bien qu'il est capable de me dire que je le suis peut-être, j'aperçois là une source infinie de méditation, de recherche, de douleur, aussi de joie. Et si nous étions tous un peu signés sans le savoir consciemment ? et tous tendus entre plaie et plaisir ? Un peu ouverts par — l'autre — Passant par la question de la perte et du deuil qui laboure une si grande place dans les textes de Jacques, passant par la question de comment faire pour perdre ce qu'on a déjà perdu, pour avoir la chance de perdre ce qu'on

a déjà perdu, pour avoir (toujours) à perdre (autrement dit, pour avoir de l'avoir, puisque l'avoir est à perdre, l'avoir est gros de perdre). Parce que, dans cette scène de *déprépuclage* (je m'approche, vous le remarquerez, de la puce), on pourrait dire, affirmer, que le circoncis (est) (gagne à être) incirconcisable. Mais sachant que je suis en territoire derridien, à partir du moment où j'ai dit cela, je m'attends à pouvoir bientôt dire, une fois parcouru le tour de l'alliance, le contraire. Mais quand même il est circoncis. Je peux me tenir à cette réalité dans la chair.

Le circoncis est explicitement différent. Donc « se sent différent ». Différent d'avant. Et des « autres ». Peut-être n'est-il pas différent si tous les hommes sont « circoncis », mais quand même ça commence comme ça : en tant que différent. Et je suppose, puisque j'ai un frère circoncis, qu'effectivement on/il/tu se sent différent, il se sent, tu te sens différent de. Mais différent *malgré* lui. Ou sans gré.

Et nous ? Une femme se sent *comme différente*. Quand on parle de différence sexuelle en société, c'est-à-dire en guerre, la personne qui porte la différence comme un fardeau, comme une question, très souvent c'est la femme. Une femme entre *en scène* comme ayant cette différence étrange qu'elle ne peut décrire que dans cet espace différentiel où elle va rencontrer toi. Où commence le sentir la différence ? Où commence notre sentir la différence ?

Le circoncis l'aura donc été d'abord *malgré* lui. Ce malgré fait partie de la tension (de ce texte) qui s'appelle *Circonfession*. Circoncis différent. Sans qu'on lui ait demandé son avis. Sans qu'il y puisse rien. Sans que tu y puisses rien. D'abord. Avant lui.

En tant que circoncis, il est le sujet d'un livre, la Bible. C'est par un coup de ce Livre qu'il commence à appartenir à cet univers riche et compliqué des circoncis et des non-circoncis. Voilà : *c'est écrit*. Circoncis par coup de livre. Retranché. Dans le corps même est taillée la limite entre moi et l'autre. Ce qui fait la différence, c'est-à-dire l'entaille d'union, est ciselé dans la chair même de ce moi. L'autre mord sur le moi, c'est écrit. Ou bien c'est le moi qui (se) mord. Désormais il y aura l'autre lisible dans ce corps (mais l'autre qui ?).

Et nous (femmes), est-ce que c'est écrit ? Qu'est-ce que je pourrais trouver comme équivalent ? Quel coup ? Rien à mon avis d'aussi antique, aucun acte aussi ancien dans notre existence, rien d'aussi antécédent. La différence-femme est localisée, logée, cachée même souvent à nous-même, dans le corps, et je crois que *ce n'est pas écrit*, pas au couteau, pas au style, pas aux dents. C'est du mystère chair sans tragédie. Et s'il y a trace, et s'il y a scène, ce n'est pas avant, c'est plus tard, c'est demain, c'est « quand je serai grande », c'est à imaginer. Il y a du récit oral, ça commence par l'histoire qu'on nous raconte, par exemple l'annonce des règles. Ce que je trouverais d'une mémoire du corps, très différente évidemment de la « mémoire » impossible de la circoncision, se situerait là, dans l'avertissement, un mystère de l'ordre de la chair. Nous investissons dans le rite promis du propre corps. Il va s'agir là aussi de perdre du sang, mais demain, et la perte de ce sang est vécue comme un gain. Comme une noce avec soi-même.

La circoncision reste 1° *ce que, toi, tu n'as pas « vu »*,

que tu n'as pas « vécu », ce que l'on t'a donné et que tu n'as pas pu, toi, recevoir, ce que tu as seulement, avant d'être toi, éprouvé, senti, avant d'être Derrida ou J. D. ; ou Elie, puisque à la fin tu apprends et tu nous apprends aussi que, non seulement tu es ce grand nombre de signes, de dénominations, mais encore aussi celui-là, *Elie*, un nom juif, donné à l'occasion de ce qui te fut pris, qui est à toi et qui n'est pas toi, ou du moins qui est le tien et qui n'est pas, lui, Elie, par contre, inscrit (on ne peut le voir nulle part) et qui en plus te donne cette chance extraordinaire de te donner en français deux « e », deux marques du féminin à ajouter à la dot de signifiants qui est la tienne, Elie, et lie, et lit, l, i, elle y... Quelle veine tu as ! Commencer par el elle aile... (en secret).

Cette circoncision reste 2° *ce qui t'échappe* comme elle échappe à tout circoncis qui pense la circoncision. La circoncision est ton trésor, ta source fantôme. Je médite sur l'étrangeté de cette absence, de ce morceau absent, de ce moins qui est un plus, de cet en-moins — de cette fertile ci-catrice —, de ce prépuce envolé comme une puce et irrattrapable. Morceau, scène de don et de vol, moment à deux sens.

Et cela s'accompagne de la question : *qui m'a fait ça ?*, qui vient scander tant de thèmes de *Circonfession*. « Qui m'a fait ça ? » est à la source du thème de l'aveuglement, je ne vois pas qui m'a fait ça, je ne me vois pas, ne me suis pas vu circoncire. Quelqu'un m'a fait ça *avant* la vue, quand je n'étais pas encore le survoyant que par suite je suis devenu.

La scène de la circoncision est également la source

de la scène de la cène, la scène du repas inouï qui nous montre l'absorption de ce morceau par la personne destinataire. De là, on pourrait imaginer, ce serait tout à fait et insuffisamment vrai, que surgit aussi ce grand tracé de la coupure dans tous les textes de Jacques, de coup-pur de la coupe pure, ou encore de ce jeu de la coup-ture, que l'on trouve dans *Glas*. Donc en dé-coudre avec la circoncision aura été sans cesse un souci de ton écriture.

J'ai dit : *ton trésor*. À condition qu'il soit le tien, et non seulement celui de Toutjuif. Comment faire pour que ce déprépuçelage soit *tien* (te demandes-tu) ? Car s'il y a réinscription par tes textes de la scène dont tu n'étais pas l'auteur, la tentative de retrouver le morceau de puzzle disparu ne s'arrête pas là. Comment faire pour être le circoncis et non pas seulement *un des...* ? Ou bien pour être le circoncis des circoncis ? Et pour passer la ligne (invisible) de la circoncision ? Pour n'être pas en deçà du tracé, ni seulement d'une part, pour n'être pas lié par ce fil à la mémoire ? Le rêve serait que tu puisses te dé-circoncire et te re-circoncire à volonté. Car tu n'as aucun désir d'effacer. Il ne s'agit pas de perdre ce qui t'est arrivé (l'événement, le coup, la scène, le mythe, la confiscation, etc.).

Tu aimes ce qui t'arrive.

Le tour serait celui-ci : il vient un moment où notre héros coupe le « fil » de la circoncision-dans-la-lignée. Après toi, dans ta lignée, pas de circoncis. Et, pour en revenir à mes Indiens, tu es le Dernier des Circoncis. Le der-nié. Tu es aussi le dernier des Circoncis, le dernier des Juifs, le plus mauvais des Juifs, le moins juif des Juifs, c'est tout juste si tu l'es,

juif, circoncis, je suis le dernier des circoncis, t'accuses-tu, te vantes-tu, avoues-tu. Et le dernier dé-circoncis. C'est du moins ce que tu inscris et c'est probablement vrai. Le dernier des circoncis, le dernier qui aura eu affaire — mais, bien sûr, c'est vrai mais pas tellement — avec cette scène cette source ce trésor cette douleur, qui sont à la fois toujours là et perdus. Comme tu le dis maintes fois dans *Circonfession* et ailleurs, tu veux être *l'eschatologiste*. Juif, tu veux (l') être en grec : le grec est la première langue que tu te sois donnée à toi-même, à ta langue, à tes lèvres, l'anti-hébreu. J'apprends donc qu'il veut avoir *le dernier mot*. « Le dernier mot, tu veux l'avoir ? » me demandai-je, juste avant le colloque, lorsque, au cours d'une brève conversation, tu me dis, très naturellement : « c'est toi qui commenceras, naturellement. » Il s'est agi, donc, pour aujourd'hui, d'emblée, de premier, de dernier, mot, et de qui l'aura. S'il y a un premier, un dernier, mot. De se le passer.

Mais, dans cet espace mobile de la pensée dont il est le grand animateur en ce siècle, on ne risque jamais d'avoir l'un ou l'autre. Qui a le dernier mot n'a peut-être pas le dernier mot. Après le dernier mot vient l'après-dernier mot. Et voyez Joyce calculant très longuement le dernier mot d'*Ulysse*, qui devait être un oui féminin. Quand un *yes* dernier est calculé pendant si longtemps, on peut se demander ce que c'est que « ce dernier » qui a commencé longtemps avant la fin.

Être le dernier et en même temps jouer de cette impossible fin, c'est un désir de Jacques, qui le pousse à produire cet énoncé, qui va faire sursauter

ceux qui se disent juifs, dans la vingt-quatrième période de sa *Circonfession* : « Je suis la fin du judaïsme », citant lui-même un de ses carnets de notes de 1981. Énoncé provocant et vrai : oui, il est la fin du judaïsme, dans cette vingt-quatrième période c'est totalement convaincant. (N.B. : ce texte, composé de cinquante-neuf périodes, a donc lui aussi des règles, « periods ». Chacun de ses cycles marqué d'un saignement étant réglé organiquement selon un rythme de corps Macintosh.)

Il est dit de très belles choses dans *Circonfession* sur le Juif circoncis qui est nu, plus nu. Voici un fragment d'un carnet daté de 1981. (C'est que ce texte se circonfesse à plusieurs temps, se greffe, s'écoute, à plusieurs voix, va s'avouant et se désavouant en plusieurs langues à la fois. Se dénude toujours dans la langue à côté. Pelures et dépouille. Le livre pèle. Et saigne.)

« Le Juif circoncis plus nu peut-être donc plus pudique sous le surcroît des vêtements, plus propre plus sale, là où le prépuce ne recouvre plus se protège davantage d'être plus exposé par l'intériorité, le pseudonyme, l'ironie, l'hypocrisie, le détour et le dérelais d'où mon thème : prépuce et vérité. La question de savoir par qui par quoi la violence de la circoncision fut imposée, si c'est une blessure traumatique et s'il y en a d'autres, symboliques ou pas, là où le débat fixé autour des figures du père Freud ou de la mère Bettelheim ne me satisfait plus... »

L'intitulé *Circonfession* c'est déjà un beau coup. Y glisser en sus « Prépuce et vérité », cela fait partie des sourires en coin de Jacques Derrida. J'entends aussi :

Prépusévérité. Et aussi une variation sur *Dichtung und Wahrheit*, où Prépuce viendrait à la place de Poésie. Prépuce serait donc Poésie (au féminin) par rapport à Vérité et tiendrait, comme Dichtung, de l'invention, de la fiction. Alliance sérieuse et drôle de ce petit bout (de corps) et de ce « tout » (qui ne s'appréhende — jamais — que dans le langage)...

Prépuce et Vérité. P et V, encore un de ces couples dont il a le secret. Et tous les deux doués pour l'insaisissable et pour le sacrifice.

Attelage inattendu, à première lecture, mais ensuite cela se dévoile, ils se dévoilent.

À ce propos : ce que j'aime chez lui, c'est l'expression agile de la vérité — ou plutôt la course à la vérité, la façon dont sa pensée va toujours en corps vers les objets à penser dans leur flexibilité, la (ré)flexion, la façon dont tout est réfléchi (pensé et re-pensé en retour, etc.) ; et la façon dont il ne pense jamais debout à l'extérieur, mais en plongée, dans la spirale, pensant le monde dans le monde, en ne se séparant pas de la danse rapide ou immobile des êtres. Donc il pense « à la vérité », vers la vérité, grâce à « la vérité », qui est toujours entre — entre moi et toi.

Et à ce propos, j'ajoute : 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. Un homme-qui-écrit n'est pas un homme, c'est un « homme » qui va devant lui-même, va vers le plus loin que lui-même, s'additionne, se mêle (se coupe).

Oui, plus nu, personne n'est plus nu. Nudité qui entraîne à repenser la question du caché et du travesti :

il est d'autant plus caché que plus nu, ce qui ne veut pas dire travesti. La véritable dissimulation, c'est le travesti. (Le travesti n'est pas seulement extérieur : il est intérieur. C'est du travesti intérieur qui se laisse voir, s'exhibe.) Toi tu n'es pas travesti, c'est pour cela que tu es caché. Lui est seulement caché, nu-caché, d'ailleurs il est caché nu exclusivement par un texte qui peut apparaître lisible ou illisible selon les états, les heures, les désirs, qui ne semble illisible que par l'effet de sa vitesse. Un texte qui roule avec une telle vélocité, je comprends qu'il puisse éblouir et faire effet de peau lumineuse. Oui, c'est la vitesse textuelle qui fait effet de ruse : à quel point tu es ailleurs au même instant, c'est que tu bats la langue comme un briquet, comme une pierre à feu, il en jaillit mille étincelles, es-tu celles-ci ou celui-là ? À l'instant, tu dis « mon aîné » de Pierre ton fils, et à l'instant, ton aîné, voici qu'il est ton aîné. Ça monte, ça descend en même temps. Attribution, possession, définition, tout file, tout est refile. C'est le lot des habitants de la Langue.

La circoncision est dans la famille. *Circonfession* suit la circulation de la circoncision parmi ses membres. C'est une grande histoire de famille dont le texte fait mythe. Cette famille composée d'une manière très particulière, c'est bien la sienne, ce n'est pas la mienne. Il y a des personnages qui sont bien connus maintenant qu'ils sont passés au long des livres dans la mythologie de la lecture de notre époque. Je vois ici grandir la figure de sa mère (pas la mienne, pas la nôtre) associée à la mort et à la survie, la mère autour, au bord, auprès du chevet de laquelle va et vient le texte. Se demandant (toi, moi,

le texte) qui mourra le dernier. Qui aura la dernière mort, le dernier mot ? C'est une mère bouleversante, prophétique au-delà de la science des mots. (La mienne est aussi bouleversante mais tout autrement.) Ce qui m'apparaît de sa mère, à part le fait que c'est « une mère », et outre les scènes spécifiques mère-fils, c'est que finalement, dans ces scènes de circonfession, elle est la seule à être unique, à un seul exemplaire, si je ne me trompe, car les autres personnages de la famille ne sont pas à unique exemplaire, même si évidemment ils sont uniques à chaque instant. Et puis cette mère a la clé d'un moment décisif dans toute cette histoire : avec elle tu as toujours *et* jamais eu le dernier mot, puisqu'elle ne te parle pas ta langue, elle ne parle ni ne lit le derridien. Ta mère qui, en ne te reconnaissant pas : Jac-qui ? te reconnaît : Jackie. Elle qui est ta mère-qui. Comme dans cette phrase à la cinquantième période, si belle : « G., ma mère qui depuis toujours ne m'entend plus. » Et donc qui avant depuis toujours t'a entendu, un jour, une fois, alors, dans une autrefois légendaire, prénatale. Et qui porte ici pour nom la lettre G, partagée avec G. l'autre, Geoffrey. Et avec tout G. — ou j'ai. C'est à partir de « ma mère qui depuis toujours ne m'entend plus » que tu écris, et c'est à partir du départ de ta mère vers la mort que tu écris que tu ne sais pas si tu commenceras ou renonceras à écrire « à la mort de ma mère » au moment de, à la lumière de, à la force de, à destination de — tant est fort et noué le lien tissé de mort de mère d'incertitude qui tend le texte, toi qui écris sans savoir si tu as commencé, à écrire, ou à mourir, ou si ce n'est toi... et c'est aussi à partir de cette

chance biblique extraordinaire des noms propres et des signifiants. Car cette mère, qui est dotée d'un certain nombre de prénoms, s'appelle suprêmement : Esther. J'écoute : est-ce terre ? ou taire ? Et j'entends aussi sonner ce *Es* familier qui donne le la dans le *Es gibt* allemand.

Je suis le S, le son S, j'arrive à :

La scène du sexe, je crois qu'elle « nous regarde », la scène. De la période trente je prélève ceci : « Projet : décrire mon sexe à travers des millénaires de judaïsme, microscopiquement, photographiquement, stéréophototypiquement, etc. » Voilà un projet qui ne peut être que d'homme, me dis-je, au premier abord, c'est-à-dire de sexe d'homme descriptible, photographiquement, stéréophototypiquement, etc.

Mais ce projet est à la fois réel et métaphorique, en même temps je relève ce rêve, envie, folie, jeu, besoin de montrer saisir montrer sans jamais pouvoir montrer puisqu'il n'y a rien à montrer, son sexcret, comme si ton sexe était ton fils sexcret. Mais que veut dire « mon sexe » ? Est-ce l'organe, le tien, ou bien toute la gent masculine ? Et nous qui nous disons femmes, avons-nous une s/cène du sexe ? Pour nous — je peux me tromper —, je crois qu'il s'agirait moins, que ce soit fantasmatiquement, réellement, par métaphore, de montrer-voir-décrire, mais plutôt de *goûter, sentir*, quoi ? La « confinité ». Se porter vers ce que Clarice Lispector appelle « les zones inespérées », et là je m'en vais vers les profondeurs, je suis obligée d'abandonner le dehors.

Encore autre chose, puisque je suis du côté du corps : ce texte est plein d'expressions, excréments, sécrétions, épanchements corporels. Je pense que, si Derrida est à la fois tellement lu tellement pas lu tellement aimé tellement agressé, c'est qu'il est un des rares « hommes » ou peut-être le seul à risquer son corps en activité dans le texte. Un mouvement du corps de l'ordre du tourner autour (s)'inscrit (dans) ce *Circonfession*. Tu tournes toi-même autour de ce pénis réel et métaphorique, pénis aveuglé, blessé, guéri, ressuscité, etc., tu tournes autour de ce sexe, et simultanément, tu tournes de l'œil, le tien, le nôtre.

Et que ferait « une femme », là où pour toi il y a pénis ? Qu'est-ce qu'il y a pour nous, pour ma part ? Si tant est que je sois une femme, ce que j'éprouve à écrire, à lire, c'est qu'il y a *de l'intérieur*. Pas d'organe. Mais la terre, qui tremble. La nuit qui halète. Si je travaille au corps et texte, je travaille (de) l'intérieur. Mais « mon sexe », c'est cette terre intérieure à l'écoute de laquelle nous sommes. S'il y a organe, c'est l'organe deviné senti qui fait fonction de sexe, qui est *le cœur*. Mais, comme je l'ai dit ailleurs, le cœur est l'organe de jouissance le plus mystérieux, il est le sexe sublime commun aux deux « sexes ».

Pour Elié, la scène textuelle est érotique, et directement porteuse de scènes sexuelles. Une sexualité sensuelle, sans détour, est à l'œuvre, cause de jouissance et de pensée. D'une certaine manière ton texte « ne pense qu'à ça ». Je veux dire : à force, à l'aide de ça. Au versement. À se sucer le sang. Ton texte verse. Lèche la plaie. Se circonfesse, s'avoue savourer ses pertes.

D'un autre côté, de l'autre côté, s'écrivant, dès

qu'elle se donne à lire, la sexualité est déplacée dans le texte, « remontée », sublimée. L'érotisme est cardiaque. La jouissance est presque toujours du corps sublime. Ou de tout le corps - comme pensif.

Parce que le corps-qui-jouit, le sexe, n'est pas seulement dans le corps, mais dans le monde cardiaque, dans la terre cardiaque, dans les parois du ciel et de la nuit, dans la musique qui est le chant de la chair. Le conte dit : ce sont les femmes qui chantent. Un homme qui chante est un être envahi de femmes.

Les apparences sont trompeuses. Nous croyons que les femmes pleurent et que les hommes sont secs. Mais, toi, l'homme, tu ne penses qu'à pleurer.

Qui sont tes autres, dans tes textes ? Qui dis-tu lire ? De qui te nourris-tu ? Avec qui joues-tu ? Soit la série : Husserl, Heidegger, Genet, Hegel, Celan, Blanchot, Freud, P. S., etc.. jusqu'ici apparemment masculine. Et pas de femmes ? Et pas de « femmes », ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de femmes dans le texte. Parce que tu as des voix. Il y a, nous le savons, des voix de femmes en toi, tu es ventriloque. Il y a le cas/Cendre par exemple.

Il y a l'indéchiffrable cœur, cœur à deux cœurs, voix à deux voix, mais d'une seule musique, de *La Carte postale*, il y a l'inséparable accord - dans le désaccord qui parle si étrangement d'une seule voix semble-t-il. Comme s'il n'y avait plus qu'une voix pour deux dans le deuil. Comme dans le dernier instant de l'acte d'amour.

Tout à l'heure je disais : toi je te « connais », toi je te « vois », parce que je crois que je le fais. Et toi, je m'attends à ce que tu me répondes : « Ce n'est pas si simple. » Le pas si simple, c'est ce que tu es. C'est ce que tu as apporté au siècle pensant, parlant, cette attitude en alerte qui est la *passisimplicité*. Si simple pas. Pas si simple.

Pour commencer j'avais peur. J'ai peur aussi parce que je n'ai pas avec toi l'extraordinaire liberté que nous donnent les morts.

J'ai peur parce que tu es vivant et de plus un vivant qui déteste la mort.

J'ai peur en parlant de faire ce que nous faisons toujours quand nous parlons, j'ai peur de tuer un peu. Dès qu'on parle d'une personne vivante, on la tue un peu, on la vit un peu, on lui donne un peu de vie, mais on lui en prend aussi.

J'ai peur aussi parce que tu es presque en chacun de tes traits le contraire de ce que tu es.

Tu es tout en croix. En tant que juif tu es bien en croix. Si tu es juif c'est là où tu es non juif, si tu es innocent c'est là où tu es coupable, si tu es coupable, innocent. Si tu es assuré, c'est que tu es tellement incertain. Si heureux si triste simultanément. Si humain que là où tu es si « homme » on peut douter que tu le sois réellement. Et la croix en rayonnant étoile. Et toi, là, te voilà là glissant, passant, sans arrêt, sans arête. On ne peut pas saisir un seul trait. On ne peut pas t'en vouloir. Et c'est pour cela que si souvent l'on t'en veut. C'est-à-dire, on en veut, de toi. Pourquoi ? Parce que tu es le petit garçon qui s'en va ensemble avec elle, la terre (Esther) par le chemin du Petit Bois (que je connais, j'y allais

ensemble avec mon père), et tu ajoutes que tu en faisais des histoires avec elle, tu pleurais avec elle, pour être avec elle, et puis tu devais être malade aussi pour rester avec elle. Tu dis très justement que tu n'y es pour personne, mais on te voit passer. Voilà pourquoi on t'en veut.

*

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. Et elle a peur. J'ai peur et je sais que tu as peur. Par où te prendre puisque tu es aussitôt le contraire ou l'autre ? Si je te prends je vais te manquer.

J'ai dit : toi je te connais, ce qui n'est qu'une croyance, pour commencer à parler ; mais ce qu'il y a d'inquiétant, c'est que moi je ne me connais pas. Comme il est différent de moi, me dis-je. Mais je ne peux dire cela qu'à partir d'un sentiment de ressemblance (à moi-même ou à toi). La différence opère toujours entre un nous comme une (im)possibilité de ressemblance. Les différences qui composent « la différence » je les remarque dans l'échange des ressemblances. D'ailleurs elle est dans l'échange. D'ailleurs elle passe — sans s'arrêter — de l'un à l'autre. Et elle vit des deux. Elle est notre résultante incalculable.

Je peux parler de lui, de toi, d'elle, d'un elle, d'une elle, je ne peux pas parler de « moi ».

*

Il paraît que l'enfant qui vit la nudité de l'empereur était une fille. Ceci est un bruit qui court. Ce que je sais : les petites filles, dans les contes comme dans la vie, sont étonnées par le devenir phallocratique des petits garçons. Et quel est le petit qui échappe à ce raidissement et à cette glaucité ? Le poète. Il voit à travers la taie. C'est qu'il vit dans le monde-au-delà de la réalité. Appelons-le : le pays de la Vérité. La Vérité n'existe pas en réalité. Elle est notre illusion sublime. En réalité.

Toutes les petites sœurs ont senti un jour leurs frères se durcir et ne plus pardonner. En vérité... La vérité est dans le texte entre nous. Dans le texte qui se tisse entre les deux. Mais si on me demandait, comme dans les contes, si j'aimerais avoir/être un corps d'homme pour essayer, je dirais, bien sûr, pour essayer cela me passionnerait de connaître le monde avec un autre corps, de pouvoir par la suite vraiment travailler, d'une part et d'autre part, la différence sexuelle, de connaître l'air, les pierres, la terre, avec d'autres muscles, de connaître la mystérieuse jouissance masculine, oui, j'aimerais connaître, savoir ce voyage, et tout ce qui l'accompagne, et que je vois en ce moment à ma gauche, que je devine, mais que je ne connais pas, et goûter un certain type d'angoisse, de tremblement, insurrections, dépressions, résurrections, enracinements au centre du corps. Mais je ne le connaîtrai jamais. Je pourrais approcher, approcher, arriver au plus près, entrer dans les zones gouvernées par le cœur où je peux devenir presque-toi. Je pourrais aller vers la transfiguration. Car à force d'écouter-vivre un toi, ou de lire un livre de celui-ci ou un autre, à force de se glisser en pas-

sant par l'écriture à l'intérieur d'une pensée, et de se laisser lire — je veux dire être lue —, il se produit, en cas d'affinités, sur les parois de l'âme comme une sorte d'imitation en relief. Il y a du toi en moi, du moins je le crois — c'est ce que j'appelle « connaissance » — mais.

Mais je ne passerai jamais de l'autre côté quelle que soit l'approximation. C'est d'ailleurs dans la proximité, je l'ai dit, que se dessinent de manière fine et nette les reliefs de la différence.

(La « D. S. » — n'est pas une région, ni une chose, ni un espace précis entre deux, elle est le mouvement même, le réfléchissement, le Se, la déesse négative sans négativité, l'insaisissable qui me touche, qui venant du plus proche me donne par éclairs à moi-même l'impossible moi - autre, fait surgir le tu-que-je suis, au contact de l'autre.)

Et nous ? Le corps-femme, pour moi, c'est le lieu d'où, le doux lieu d'où naissent filles ou garçons, humains, descendants, ce lieu « sous la ceinture », qui est comme deux mains, comme demain, et qui a plus d'une mémoire, une mémoire de ce qui a eu lieu, une mémoire de ce qui aura lieu. Une mémoire, non pas fantôme, mais transmise, héréditaire, je pense aux femmes qui n'ont pas eu d'enfants directement, mais qui ont l'enfant quand même écrit dans la chair, de femme en mère en grand-mère, en mère en fille en petite-fille.

Disant tout ce que je vous ai dit, j'ai triché, malgré moi, sans le faire exprès. J'ai parlé comme si les personnages de cette scène-ci étaient : une femme, un homme, de toute évidence. Une telle scène avec de tels personnages est possible sans doute, il y aurait

un homme qui serait un homme-sans-aucun-doute, une femme qui serait femme-sans-aucun-doute. Mais voilà, je sais par expérience (je ne sais jamais qu'après expérience, c'est-à-dire après erreur), que si souvent une « femme » n'est pas une femme, ni un « homme », un homme, que si souvent une « femme », un « homme », est un ensemble à x éléments. Je connais une femme qui est au deuxième coup d'œil un ensemble de cinq petits garçons et une petite fille. Quant aux coups d'œil suivants...

Je ne sais pas quel est mon ensemble. Qui sont-je ? Je prétends que mon sont-je est majoritairement femme ? J'ai un sentiment inquiétant en parlant vers ces ensembles. Il me semble que sur la scène politico-sociale d'aujourd'hui ce sont surtout les femmes plus que les hommes qui sont des ensembles occupés, peuplés, naturalisés, greffés, par un certain nombre de parts de l'autre, et que les hommes pour la plupart sont occupés par des éléments majoritairement masculins. Nos identifications intérieures sont innombrables, grand-père, petite-fille, frère (sans compter des éléments végétaux, animaux, chimiques, phoniques, astraux...) mais, si on pouvait faire la somme de ces ensembles, cela donnerait de drôles de choses ; la société serait composée, en apparence, de moitié hommes moitié femmes à peu près, et, en réalité, d'une majorité d'éléments dits masculins. Mais en vérité, c'est-à-dire en secret, ce serait bien différent.

Mais quand parfois je parle avec Jacques, ou quand je l'écoute, je me dis des choses très simples (parce que c'est lui qui se garde du danger de la simplicité) : c'est vraiment un homme, et moi je suis

vraiment une femme. Il n'y a qu'à voir, il n'y a qu'à entendre, me dis-je, c'est donc au moins un peu vrai. Au moment où je me dis : c'est évident, je me rappelle ce que lui rappelle sans cesse, et moi aussi à ma manière, je me rappelle que nous sommes des aveugles, qu'il ne s'agit jamais que de notre point de vue d'aveugle, que nous sommes des aveugles qui faisons nos propres portraits, à grands traits dangereusement sûrs, et que la *sagesse* commence par savoir que nous ne pouvons pas nous empêcher, aveugles que nous sommes, de croire être ce que nous sommes tout en sachant que nous ne savons rien de ce que nous sommes, ce que déjà Shakespeare nous disait.

Ces trois jours de colloque nous ont donné des centaines d'exemples de ce genre, je crois que personne ici ne pourrait se résoudre à sa simple apparence, et que cent fois nous avons entendu parler une femme composée d'oncle, de petit-neveu, de grand frère, etc., et en même temps nous nous accommodons de cette apparence.

Toi et moi, lui et moi, nous « écrivons ». « De plus », nous nous écrivons — nous nous inventons. Je veux dire : je m'invente, tu t'inventes...

Heureusement qu'il y a les textes. La « D. S. », c'est là qu'elle laisse des traces assez durables pour que nous ayons le temps, que nous n'avons pas au vif de la réalité, de les relever. Ce que nous ne savons pas (nous ne savons pas qui-nous sont-je,

ni ce que nous disons), la langue le sait, surtout la langue écrite, qui va à la vitesse lente de l'écriture.

Ce que nous ne savons pas de nous-mêmes, nous l'écrivons, dans notre langue : c'est là, c'est à lire. Si nous pouvions nous lire !

Comment nous faisons une chose absolument différente, comment nous aimons passionnément la même personne : la Langue, différemment, cela se voit aussi à lire.

J'évoquerai des positions de corps-en-écriture. Pour moi au commencement il n'y a rien. Je commence sans mot et avec corps. C'est un se laisser aller par le fond, un se laisser couler au fond du maintenant, un rassemblement de l'âme. Attendons. Ça suppose une croyance, inconsciente, informulée, en une force, une matérialité qui va venir, se manifester, une mer souterraine, un courant qui est toujours là, qui va se lever et me porter.

Quand je commence à « écrire », je n'écris pas, je me pelotonne, je deviens une oreille, je suis un rythme.

Toi : je ne connais pas ton état de corps inaugural, quand tu es chez toi sans témoin. Ensuite je te vois dans le livre commencer par un coup de mot. « Quelqu'un » t'envoie un mot. Tu l'attrapes. Ce qui me frappe chez lui, c'est *le goût du mot*. Ta langue a de l'oreille pour les échos les plus lointains, les murmures les plus anciens du mot.

Je dis *le mot*. Un mot. Il y a des poètes qui utilisent *les mots* là où on ne les attend pas, *tous les mots*. Pour lui, c'est *un* mot qui entre soudain, devient puissant et l'emporte. Devient précieux, pour l'avoir été d'avance bien sûr. Le mot qui le mène, et qu'il va mener jusqu'à l'apocalypse, est toujours un mot qui

promet, qui revient de loin, et qui annonce un sacré voyage. *Un mot* est le premier moteur.

Là-dessus vient s'ajouter la jouissance prise à la syntaxe, c'est-à-dire à la passisimplicité de la langue. Je n'ai jamais vu personne surprendre aussi inlassablement les vibrations et les fréquences de la langue. C'est à croire que c'est pour lui qu'elle danse. Je n'oublie pas que je parle d'un « philosophe », et cependant ce qui fait danser sa philosophie c'est bien cette passion, cette avidité, ce goût du jeu de langue, cette Poésie. L'oscillation sexuelle et textuelle (c'est pareil), c'est ce qui l'enchanté. Lui donne son air mo-queur (je veux dire mot-cœur, bien sûr). Sauter sur le mot, faire jaillir et faillir le sens, craindre le danger, se rire de toute assurance...

Mais chez moi, dans le noir, à quel point pas de mot pour commencer, seulement l'émoi et la musique...

*
Comment commencent nos textes — sans que nous le sachions. Voici quelques ouvertures, prises au hasard limité : sur mes étagères. J'ai tendu la main :

« Elle serait fluide toute sa vie durant. Mais ce qui avait accusé ses contours et les avait attirés vers un centre, ce qui l'avait illuminée contre le monde et lui avait donné un intime pouvoir, ç'avait été le secret. Secret auquel elle ne saurait jamais penser en termes clairs, de crainte d'envahir et de dissoudre son image. Et qui pourtant avait cristallisé au plus profond d'elle-même un noyau lointain et

vivant et jamais n'avait perdu sa magie — l'alimentant dans son flou insoluble comme la seule réalité qui à ses yeux devrait toujours être perdue. »³

Le Lustre de Clarice Lispector.

« Cette histoire commence une nuit de mars obscure comme est la nuit quand on dort. Le temps, qu'accompagnait la lune très haute dans le ciel, passait tout doucement. Plus au cœur de la nuit, la lune disparaît.

Maintenant Martin et le jardin sans lune dormaient d'un seul et même sommeil ; quand un homme dort ainsi, amalgamé à son sommeil, à peine diffère-t-il de l'arbre debout ou du bond d'un crapaud dans l'obscurité.

Certains arbres avaient poussé là dans leur tranquille enracinement jusqu'à atteindre le faite de leur propre cime et la limite de leur destin. D'autres étaient déjà sortis de terre en touffes impétueuses. (...)

L'après-midi même, Martin était resté sur le balcon, cherchant, avec une soumission inutile, à ne rien perdre de ce qui se passait. Mais il se passait peu de chose : avant le début de la route qui se perdait dans une poussière de soleil, rien que le jardin. »⁴

Le Bâtitteur de ruines de Clarice Lispector.

« C'est avec une joie si profonde. C'est un tel alléluia. Alléluia, crié-je, alléluia qui se fond au plus obscur hurlement humain de la douleur de la séparation, mais c'est un cri de félicité diabolique. Parce que personne ne me retient plus. Je suis encore capable de raisonnement — j'ai déjà étudié les mathématiques, qui sont la folie du raisonnement —

mais maintenant je veux le plasma — je veux me nourrir directement du placenta. J'ai un peu peur : peur encore de m'abandonner car l'instant prochain est l'inconnu. L'instant prochain est-il fait par moi ? Ou se fait-il tout seul ? Nous le faisons ensemble par la respiration. Et avec une désinvolture de torero dans l'arène. »⁵

Agua Viva de Clarice Lispector.

« 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,

L'écriture, ce lien, cette croissance, cette orientation était revenue,

À nouveau l'espace est plein de voix, le corps entier est cœur. C'était le pays qui manquait, le port, l'autre rive, et là-bas la maison inconnue, la sœur qui recevrait la lettre et qui l'adopterait. »

Jours de l'an d'Hélène Cixous.

« Il faut choisir une sanguine. La nuit le sang remonte des âges. Tout le monde vivant a du sang qui remonte la nuit. Pour favoriser la remontée, je mange ma sanguine. Le jus coule par où j'ai parlé, par où entre jour et nuit je crie. L'orange est mon fruit de naissance et ma fleur prophétique. La première fois que j'ai coupé un mot c'était elle. Je l'ai coupé en deux morceaux inégaux, un plus long, un plus court. J'épluche cette orange en février 1970. Je

l'avais déjà fait en trente autres févriers : il n'y a pas un février dans ma vie où je n'ai mangé l'orange. Elle est pleine de temps. »

Portrait du soleil d'Hélène Cixous.

Que me disent ces premières lignes ? Il y a le monde mais il est à l'intérieur. Tout est tout de suite à l'intérieur ; le récit est de l'intérieur. En moi. Je note fluidité, fleuve, sang, chant, cris. L'univers de départ est un pays commun, on le reconnaît, d'un texte à l'autre. Et l'heure est nocturne et de naissance.

Quant aux thèmes qui palpitent dans le courant de l'écriture (garder perdu, secret, instant, limite du sans réserve...) Jacques en fait aussi son affaire. Mais ces thèmes ne persisteront pas. Seul persistera le courant — la phrase. Lui ne lâchera pas un thème avant qu'il ne l'ait béni.

Et maintenant, lui, comment commence-t-il ? Prenons *Schibboleth*. Nous voilà, à l'instant, dans le vif :

« Une seule fois : la circoncision n'a lieu qu'une fois. Telle nous est du moins livrée l'apparence, et la tradition de l'apparence, ne disons pas du simulacre.

Autour de cette apparence nous devons tourner. Non pas tant pour cerner ou circonvenir quelque *vérité* de la circoncision — il nous faudra y renoncer pour des raisons essentielles. Mais pour nous laisser approcher plutôt par ce qu'*une fois* peut offrir de résistance à la pensée. Et c'est d'offrir qu'il s'agit, et de ce qu'une telle résistance *donne* à penser. Quant à la résistance, ce sera aussi notre thème, il fera signe vers la dernière guerre, toutes les guerres, la clandestinité, les lignes de démarcation, la discrimination, les passeports et les mots de passe. »

C'est tout de suite ici que commence l'immense inlassable travail de dévoilement, de détection, de fouissement, de forage.

Mots, au travail ! Passez les lignes.

« Une seule fois. La circoncision n'a lieu qu'une seule fois. » C'est posé. Affirmé. Nous croyons. Sitôt cru, c'est cuit. À la ligne. « Telle nous est du moins livrée l'apparence, et la tradition de l'apparence, ne disons pas du simulacre. » Ce qui était posé, n'est donc qu'une apparence — c'est retiré dès la deuxième phrase. Troisième phrase : « Autour de cette apparence nous devons tourner. » Double démarche. Voilà ce que nous devons faire autour de l'apparence : je vous propose, j'avance, c'est un devoir, et puis on va tourner. Tourner c'est aussi le mouvement de sa pensée. D'accord, suivons-nous, « nous tournerons ». Aussitôt vient la rectification : « Non pas tant pour cerner ou circonvenir quelque *vérité* de la circoncision — il nous faudra y renoncer pour des raisons essentielles. » Un pas. Puis un non pas. Un pas en avant, et on pèse le pas. Un pas en avant, et on affine la direction. « Mais pour nous laisser approcher plutôt par ce qu'*une fois* peut offrir de résistance à la pensée. » S'il nous parle d'*une fois* plus d'*une fois* c'est pour ébranler notre foi en cette fois qui tout en se disant une ne se cache pas de sembler plurielle, et qui porte sur elle le mystère (lisible seulement) de la multiplication des uniques. Cela va donc être *plus d'une fois*. Ainsi s'avance sa pensée en labourant la langue, le sol sous ses pieds, en déminant, et nous découvrons que nous ne savons jamais où nous mettons les pieds, les doigts, les doit, les mots, le goût du mot et pas seulement le

goût du mot mais l'attention extrême, l'alerte au mot *résistance* et au mot *offre*, à ce qu'une telle résistance donne à penser parce que *offre* entraîne *donner*, etc. Le mot donné est déraciné, interrogé, à toute allure.

La pensée avance vers la vérité par ajustement, par « repentir ». Repentir est un terme technique en dessin. Soit un dessin de Vinci : la tête de la Vierge et juste à côté, d'un autre trait, une autre tête de la Vierge et parfois une troisième. C'est ce travail de déplacement, d'ajustement, de correction que fait le dessinateur Derrida, correction de notre incorrigible tentation de voir une version définie vite identifiable de la Vierge.

Mais ce n'est pas son repentir mais le nôtre qu'il inscrit : il écrit et aussitôt il corrige notre lecture prévisiblement insuffisante. Ne cesse de nous égarer s'égarant avec nous pour mieux nous éclairer. Produit un énoncé et cet énoncé ne peut tenir dans la langue.

Autre commencement et attention aux apparences. C'est *La Carte postale* :

« Vous pourriez lire ces envois comme la préface d'un livre que je n'ai pas écrit.

Il aurait traité de ce qui va des postes, des postes en tout genre, à la psychanalyse... »

Postes — quelle poste ? quel poste, quel post ? Et voilà que nous sommes en train de « lire » déjà un livre qui n'a pas été écrit — lisons-nous ? Nous pourrions lire, si nous avions la possibilité ou l'aptitude ou la compétence ou le désir ou le temps, mais nous ne savons pas encore ce que nous avons, ni si nous

avons quoi, et cependant avant de savoir, et de pouvoir, déjà nous lisons. C'est ainsi que nous faisons l'impossible — sans le savoir. Car c'est toujours sans le savoir que l'on fait l'impossible.

Sous cape le maître des postes se rit de nous. Je n'ai pas encore dit à quel point le texte de J. D. s'adresse à l'autre (à nous, à moi), s'envoie (en l'air) et se rit toujours de nos efforts pour faire la course avec l'irratrapable. Lui-même irratrapable pour lui-même. Il rit. Alors que nous, les cités ci-dessus, nous n'avons pas assez d'avance pour rire.

Voici que je lis en continuité des textes que des années ont séparés. Et je suis frappée soudain par l'insistance du thème de l'apparence ; toujours dans un rapport au lecteur, à « vous », qui est « vous et moi ». Il nous dit : vous pourriez, ne pourriez-vous pas, je vous le dis mais n'allez pas le croire... Et partout apparaît le mot apparence. À quel point il nous avertit ! À mots multipliés. Apparence, parence, parenté, alliance, apparition, parution. Attention à la différence entre paraître et paraître. Donc un avertissement, mais qui ne s'annonce pas comme chez Clarice Lispector : « Attention, ceci est un avertissement. » C'est que, dès que nous sommes dans un texte de lui, nous sommes dans le harcèlement, le rappel, qui fait haleter sa pensée : aucun des énoncés que vous trouverez sur ce chemin n'est un énoncé auquel vous pouvez vous tenir, ni moi non plus, sinon passagèrement. Force sombre et gaie qui rappelle à tous les mortels leur mortalité : il ne faut pas se fier aux apparences, gardons-nous de nous tenir à rien, car tenir c'est le meilleur moyen de ne pas garder. Soyons pensant, passant participant-au-présent-qui-passe-suivant.

Tu as raison, on ne peut jamais dire qu'il y a plus ou moins, d'une part ou de l'autre part, plus de difficultés ou moins, de féminin, de vérité, de jouissance, personne parmi nous n'est au-dessus de nous hors-de-nous-et-dans-nous pour le dire.

Là où il écrit et nous lisons, nous sommes bien perdus. Perdus pour notre plus grande chance.

Mais il y a un endroit dans la pensée dans le corps, où l'apparence cesse. Il fait trop noir et trop éblouissant pour lire. On ne (se) voit plus au grand jour, on jouit. Où la chair sait autrement, où elle pense sans mots : c'est parce que je suis une femme. C'est parce que tu es un homme. C'est parce que je suis un homme. Où elle ne voit plus rien à lire. Seulement à jouir. Où l'on s'entend sans mots. Où Clarice Lispector peut affirmer : « Je sais beaucoup de choses que je ne sais pas. Et vous aussi. » Et lui aussi. Et moi aussi.

Il y a ce moment où nous ne sommes plus dans le tremblement à la fois humble et orgueilleux, orgueilleux et humble de la langue, mais où nous ne pouvons être que là où *il s'agit de croire*. De se croire. Là où, quels que soient les « genres des postes », il n'y a pas de confusion possible entre deux types de jouissance. Et entre celle de Derrida, parce que c'est un homme, je veux dire l'écriture de D. qui avance à pas d'homme, ce qui est une bénédiction, écrit comme il écrit et pas autrement, et celle de Clarice-qui-écrit-comme-une-femme, ce qui est une bénédiction.

Bien des textes ne nous permettent pas de rêver à ce qu'il en est de la différence. Je cherche la différence maximale parce que je veux l'exubérance. Si

j'aime tellement les textes de Clarice Lispector, de Jacques Derrida, c'est qu'ils sont si forts qu'ils laissent voir — malgré les apparences —, je veux dire apercevoir, vivre, des corps sexués et jouissant, au-delà de l'échange.

Qu'il y ait de l'échange, évidemment, sinon il n'y aurait rien au monde et nous ne les lirions pas : l'échangeabilité, l'aller à l'autre, le se tenir-ouvert devant l'autre, le (tenter-de-) se-mettre-à-la-place-de l'autre est en fonction de leur générosité à chacun. Mais il y a aussi une part qui est inéchangeable — ce qui ne veut pas dire qu'elle est imperceptible : une part de toi qui reste à jamais promise, seulement promise, heureusement seulement promise.

Comment les lis-je, lui, elle, elle ? Je les suis, je les vis, savourant dans le texte de J. D. la forte étrangeté familière cependant (voilà le texte que « je suis » jusqu'au bout de moi-même, et, au-delà, c'est lui), savourant dans le texte de C. L. la forte familiarité singulière cependant (voilà le texte que « je suis » jusqu'au bout de moi-même, et, au-delà, je la suis encore)...

NOTES

1. « Ce qui est vrai » in Ingeborg Bachmann, *Poèmes*, Actes Sud 1989, p.119, traduit de l'Allemand par François René Daillie.
2. Clarice Lispector, *Le lustre*, Paris, Des femmes, 1990, p.82-83, traduit du brésilien par Jacques et Teresa Thieriot.
3. Ibid. p.7.
4. Clarice Lispector, *Le bâtisseur de ruines*, Paris, Gallimard, 1965 p.11, traduit du brésilien par Violante do Canto.
5. Clarice Lispector, *Agua Viva*, Paris, Des femmes, 1980, p. 9, traduit du brésilien par Regina Helena de Oliveira Machado.

FOURMIS

JACQUES DERRIDA

C'est mon tour, donc. Hélène me laisse, comme on dit, la parole. Elle me laisse. Quoi ? La parole. Elle me laisse, seul, la parole. Avec elle, avec la parole.

On pourrait dire aussi qu'elle commence par me la donner, ladite parole.

Ne nous demandons pas ce que veut dire « laisser ou donner la parole ». Ce serait trop difficile, il faudrait parler longtemps, tout le temps.

Il y a une autre différence : entre « laisser ou donner la parole » d'une part et, d'autre part, « donner le mot ». On aurait quelque peine à lire une telle différence. À la traduire, surtout, dans une autre langue. Et il est toujours difficile de lire ce qui ne se laisse pas traduire. Mais cela ouvre aussi la seule voie possible pour une lecture digne de ce nom, celle dont on ne peut témoigner que si on a le secret de l'idiome, c'est-à-dire devant ceux qui le partagent. Ce qui ne se laisse pas traduire, dans le plus familier de la langue, en sa réserve infinie, c'est la limite même de la lisibilité : le plus lisible de la pure lecture et l'indé-

chiffable de l'illisible paraissent ensemble et paraissent y confiner l'un à l'autre. Étrange paradoxe de la traduction où se croisent ici, dans la même comparaison, l'idiome, le témoignage et le secret.

Que signifie « donner le mot », « donner un mot » ? Est-ce donner quelque chose, donner un mot ? Certainement pas, si du moins le mot n'est pas une chose. Si les mots sont des choses, en tout cas, ce ne sont pas des choses comme d'autres choses et on ne les donne pas comme d'autres choses. Ou bien on ne les donne jamais ou bien c'est la seule chose au monde qu'on puisse vraiment donner. Donner le mot, le don du mot, est-ce le don d'un poème ? Est-ce donner un mot de passe ? Est-ce livrer un secret ? Et donner le mot, ce n'est pas non plus la même chose que « se donner le mot ».

Par exemple tout se passe ici même comme si nous nous étions donné le mot, Hélène et moi. Or nous ne l'avons jamais fait et nous en témoignons ici, vous devez nous croire.

Qu'est-ce que ça va donner ? Autant d'expressions, de mots ou de phrases idiomatiques, c'est-à-dire à peu près intraduisibles. Elles sont seulement à lire, à déchiffrer, au fond de la familiarité infinie, au fond de l'abîme familial des générations, formidable comme la différence sexuelle. Elle-même. Mais elles restent apparemment intraduisibles dans leur lettre, c'est-à-dire dans leur corps. La substitution traduisante paraît impossible. Comme de part et d'autre de la différence sexuelle, mais aussi de tout ce qu'on appelle la solitude ou la singularité. Comment la solitude peut-elle devenir un exemple ? Par où passe une telle logique ?

Prenons un mot. Par exemple. Un mot donné. Prenons une chose au mot.

Fourmi : voilà, pour donner le mot, je prononce « fourmi », par exemple.

Je souhaiterais finalement, et l'idée m'en est venue *in extremis* il y a quatre jours, intituler ce propos « Fourmis », le « four/mis », « *four/me* », le mot ou la chose au masculin, le mot cité, seulement prononcé, le vocable « fourmi », et je coupe le mot ou l'insecte en deux, non pas la fourmi, mais le fourmi (*ant. Ameise*). Le désir m'est venu de sceller ce qui se passe aujourd'hui dans la cire d'une *contingence* exemplaire, de ce qui arrive en me *touchant*, de ce qui m'arriva ces jours-ci, sans doute de très loin mais ces jours-ci, comme par hasard, et qui provient, cet événement, d'Hélène, justement, de quelque chose qu'elle m'a dit au téléphone il y a moins d'une semaine, alors que nous ne parlions pas du tout de cette séance dont nous savions néanmoins qu'elle devait avoir lieu.

Fourmi est un mot tout neuf pour moi. Il me vient d'un rêve d'Hélène, un rêve qu'elle a fait et qu'elle m'a donc raconté ces jours-ci sans savoir jusqu'à cet instant comment ce « fourmi » cheminerait en moi, s'insinuant entre des expériences qui ressemblent aussi bien au chant qu'au travail, comme les animaux de la fable, un rêve d'Hélène qu'à ma connaissance je suis seul à connaître, dont je ne dirai vraisemblablement rien, rien de direct, mais dont je relève déjà, puisqu'il y eut épiphanie d'un fourmi dans le rêve, que d'une fourmi il est bien difficile de voir, sinon de savoir, la différence sexuelle, et non

seulement parce qu'elle est imperceptiblement noire, mais parce que le mot *fourmi*, dès lors que dans un rêve, par exemple celui d'Hélène, il se masculinise, nous le voyons à la fois soustrait au voir, voué au noir de l'aveuglement mais promis par là même à la lecture. Une fourmi se voit peut-être mais déjà pour vous mettre au défi d'identifier le sexe de ce petit vivant noir. Quant à *un* fourmi, c'est déjà l'aventure de la lecture et de l'interprétation, ça fourmille de mille et mille sens, de mille et une images, de mille et un sexes, ça se coupe au milieu (four/: mis), ça peut perdre ses deux ailes ou une seule (puisque la fourmi, l'insecte d'Hélène, est un insecte à aile, un insecte qu'on classe parmi les insectes à ailes, les hyménoptères), ça se met, et c'est mis au four, le fourmis en marche, au petit four et au grand four de toutes les incinérations, ça fait, une fois coupé en deux, des phrases à l'endroit et à l'envers, jusqu'au bout ou à mi-chemin, ça donne tout, ça fournit à boire et à manger, la fourme, c'est-à-dire la forme *I*, ça se met au four ou au fournil et la mie et la croûte, c'est bon comme le pain qu'on partage et qu'on mange en famille — et les familles sont aussi des fourmières — mais c'est aussi à vomir comme l'immangeable même.

Je ne suis pas en train d'écrire une nouvelle fable sur la cigale et le fourmi, ni de suggérer que la différence sexuelle se lit comme une fable, comme si c'était une fable. Si je disais : « La différence sexuelle est une fable », la copule « est » permettrait de retourner la proposition : fable, donc toute fable, est la différence sexuelle, ce qui peut s'entendre en de multiples sens. On peut dire que tout récit fabuleux

raconte, met en scène, enseigne ou donne à interpréter la différence sexuelle ; ou encore que « fable », à savoir la parole ou la parabole, *est* toute la différence sexuelle. La différence sexuelle serait, s'il y en avait, fabuleuse. Il n'y aurait pas de parole, de mot, de dire qui ne dise et ne soit et n'instaure ou ne traduise quelque chose comme la différence sexuelle, cette fabuleuse différence sexuelle. Et qu'il n'y aurait pas de différence sexuelle qui ne passe par la parole, donc par le mot de *fable*.

Cette fable m'a été donnée, comme un mot, par le rêve téléphoné d'Hélène. Et comme je posai tout à l'heure la question « qu'est-ce que donner le mot ? » ou « qu'est-ce que donner la chose ? », « qu'est-ce, donner ? », « qu'est-ce qu'on entend par "donner" ? » avant le mot ou la chose, j'avancerai la thèse suivante (de façon dogmatique et elliptique, pour ne pas parler longtemps ou tout le temps) : ~~s'il y a du don, il doit se donner comme un rêve, comme en rêve.~~ Pour l'inconscient ou pour la conscience pure, il n'y a pas de don, ni de pardon, seulement de l'échange et de l'économie restreinte, puisqu'il y a reconnaissance, retour symbolique, puisqu'il y a du « merci », quand la conscience d'avoir donné se compense et récompense, quand elle se remercie et refait le cercle mercenaire ou mercantile du salaire à son tour (logique mortelle du « à chacun son tour »). On ne peut donner que sans savoir — et si la conscience aussi bien qu'un certain inconscient sont des figures du savoir, alors permettez-moi de voir dans le rêve la figure au moins de ce don qui se porte entre les deux et au-delà des deux. Non plus le don pour don (don et contre-don), mais le don-par-don, quand il

faut (devoir sans devoir) pardonner au don pour interrompre le cercle de la revanche ou briser le miroir du ressentiment, là où l'on risque de ne plus savoir que donner sait recevoir.

C'est un rêve, bien sûr. Et, si l'on ne peut donner qu'en rêvant, on peut seulement rêver de donner. Encore y faut-il la grâce inchangeable et inéchangeable de certains rêves. Encore faut-il savoir rêver. Assez pour y déjouer le cercle avare du savoir absolu.

Fourmi, ce n'est pas seulement la figure du tout petit, l'échelle du minuscule (petit comme une fourmi) et la figure microscopique de la multiplicité innombrable, de l'incalculable, de ce qui grouille et fourmille¹ sans compter, sans se laisser compter, sans s'en laisser conter (je reviens sur le conte, le récit et la fable dans un instant). La fourmi, le fourmiller de la fourmi, c'est aussi la chose *insecte*. Insecte hyménoptère, donc, insecte à aile, insecte à hymen, à aile voilée, à aile en forme de voile. Cela grouille et fourmille. Le mot *insecte* participe au grouillement de fourmilière du mot *fourmi* (entre parenthèses; tous les mots sont des fourmis, et par là des insectes, il faudra en tirer toutes les conséquences pour la différence sexuelle : dès que des mots se mettent de la partie, dès qu'ils sont partie prenante de la différence sexuelle ou que la différence sexuelle a maille à partir avec eux, voilà mon hypothèse, dès qu'il y a de la différence sexuelle, il y a des mots ou plutôt des traces à lire. Elle commence *par là*. Il peut y avoir de la trace sans différence sexuelle, par exemple pour du vivant asexué, mais il ne peut y avoir de différence sexuelle sans trace, et cela ne vaut pas seulement pour « nous », pour le vivant que nous

appelons humain. Mais, dès lors, la différence sexuelle reste à interpréter, à déchiffrer, à désencrypter, à lire et non à voir. Lisible, donc invisible, objet de témoignage et non de preuve — et du même coup problématique, mobile, non assurée, elle passe, elle est de passage, elle passe de l'un à l'autre, par l'un et l'autre, de l'une à l'autre comme une fourmi, un fourmi de rêve), le mot *insecte*, donc, tel qu'on l'entend sans le voir, comme au téléphone, il fourmille de sens et il nous donne à lire tout ce qui se déchiffre sur le programme de ce colloque.

Partons du *neutre* (c'est aussi le titre d'un roman d'Hélène, l'une de ses immenses fables). Tout passe par le neutre. D'abord *insecta*, le mot latin pour *insecte* est un *neutre* (toujours au pluriel, comme s'il n'y avait pas *un* insecte mais un collectif d'insectes, une fourmilière d'insectes : *insecta, insectorum*). Et ce neutre pluriel, *insecta*, ne veut pas dire insécable, indivisible, atomique. Il vient au contraire, dit-on, de *inseco*, qui signifie couper, disséquer, parfois déchirer avec les dents (*dentibus aliquid insecare*), mettre en menus morceaux. Le fréquentatif *insector* signifie « poursuivre sans relâche », être aux trousses, presser vivement, séduire, peut-être courtiser, harceler, s'acharner auprès de, etc. En tant que *insecta*, cette sorte de genre, de quasi-genre spécifié par des milliers d'espèces², la fourmi est un invertébré coupé (le mot signifie *coupé*, il nomme la coupure), c'est-à-dire divisé en de petits étranglements par autant d'anneaux.

Au fond la fourmi mérite le titre d'insecte : c'est un animal à anneaux. Son corps est marqué, scandé, stricturé par une multiplicité annulaire de *rings*, qui

viennent le couper sans le couper, le diviser sans trancher, le différencier sans le dissocier — bien que le nom, *insecta*, de *inseco*, veuille dire « coupé ». Voilà qu'un mot voulant dire « coupé » en vient à signifier « étranglé », mais non « coupé », et (mais) coupé et (mais) non coupé, séparé mais (et) non séparé, coupé mais aussitôt réparé. Stricture.

Voilà de quoi on aimerait parler : du séparé/non séparé, du coupé/non coupé — et du mot « sexe », de la différence sexuelle dans son rapport au coupé (et) (mais) non coupé, au coupé qui ne s'oppose plus au non-coupé, entre le « séparer » et le « réparer ». Là, « parer » entre deux, se « parer » entre « séparer » et « réparer », le un devient deux puis un avec l'autre sans cesser d'être *un séparé*, c'est-à-dire deux au-delà de toute arithmétique, la séparation *et* la réparation, la séparation *comme* réparation. Là, avec *là*, comme avec le parer de la sé-réparation, nous parlons déjà au titre d'Hélène. Je ne cite pas seulement ses titres magnifiques qui disent tous l'hymen et la différence sexuelle : *La* (réédité en 1979) ou *Illa* (1980) ni les *Préparatifs de noces* (1978), etc. Non, je cite au passage la comparution des mots « séparation/réparation » tous les deux associés dans les récents « Autoportraits d'une aveugle » (qui sont, vous le savez, un chapitre de *Jours de l'an* publié il y a quelques mois sans que nous nous soyons jamais donné le mot, elle pour écrire ses « Autoportraits d'une aveugle » à peu près au moment où j'écrivais des *Mémoires d'aveugles, L'autportrait et autres ruines*).

Dans le chapitre de *Jours de l'an* intitulé « Autoportraits d'une aveugle » (« Autoportraits » au

pluriel cette fois, et « aveugle » au féminin ; j'avais essayé d'expliquer pourquoi les aveugles du mythe ou de la révélation sont presque toujours des hommes ; une aveugle, c'est un mot aussi insolite en français que un fourmi, mais on y reviendra, c'est plus compliqué), une certaine *Histoire de contretemps* (l'expression *Histoire de contretemps* est en italiques comme pour un titre à lire ; sans que nous nous soyons donné le mot, je m'étais jadis servi de *contretemps* dans le titre d'un texte aphoristique concernant un autre couple aphoristique qu'Hélène connaît bien, Roméo et Juliette); une certaine *Histoire de contretemps*, donc, commence par un *banc*. Elle commence sur un banc — et c'est aussi une scène de lecture, une lecture de la différence sexuelle : entre séparation et réparation, l'entre-deux entre Séparation et Réparation.

Chacun des deux mots, *Réparation* et *Séparation*, reste tout seul. Chacun fait une phrase à lui tout seul, mais cette phrase est une question (« Réparation ? Séparation ? »). Chacun se dresse dans sa solitude — et, entre les deux, il y a l'entre. Mais l'entre qui s'ouvre à l'instant où entre quelqu'un, quelqu'un, Onéguine. Je lis, il vaut mieux lire, toujours :

« 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 » (p. 190-191).

« Tous les deux » : « tous les deux » est l'une des œuvres les plus singulières de la grammaire française. Hélène a le génie de faire parler la langue, et l'idiome le plus familier, là où il paraît fourmiller de secrets qui donnent à penser. Elle s'entend à lui faire dire ce qu'il garde en réserve, ce qui du coup le fait aussi sortir de sa réserve. Ainsi : « tous les deux » peut toujours s'entendre comme *tous les « deux »*, tous les couples, les duels, les duos, les différences, toutes les dyades du monde : chaque fois qu'il y a deux au monde. Nom singulier de ce pluriel qui pourtant rassemble des couples et des unités duelles, « tous les deux » devient alors comme le sujet ou l'origine d'une fable, histoire et moralité comprises. La fable dit tout ce qui peut arriver à la différence sexuelle ou *depuis* la différence sexuelle. Ici même, dans la séquence plus étroitement délimitée de cette *Histoire de contretemps*, il reste impossible de décider si ce « tous les deux », qui répète le « tous les deux » antérieur (je relis : « 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 »), signifie *tous les deux*, lui et elle, au sens le plus courant et le plus évident (quand « tous les deux » signifie l'un et l'autre, tous deux ensemble, en chœur, également, indissociablement, d'un commun accord, tous les deux comme un, inséparables en cela) ou *tous les deux*, la « réparation » et la « séparation », l'une et l'autre, la réparation qui ne se sépare pas de la séparation, c'est-à-dire de la séparation irréparable, l'irréparable séparation de la paire dépareillée dans sa comparution même. À cette seconde écoute,

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.

« 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. »

Ne pas donner le mot, pour des paroles, c'est étrange. Cela complique encore les questions spontanées que nous posons tout à l'heure sur ce que veut dire *donner la parole, donner sa parole*, ce qui donne encore autre chose, donner une chose et donner le mot, donner en général, donner le donné. Voilà maintenant que viennent à nous des paroles sans mot, en tout cas des paroles qui, si elles ont le mot, et peut-être le mot de la fin ou le mot de passe, ne le donnent pas. Des paroles qui ne donnent pas le mot, est-ce la même chose que des paroles qui ne donnent pas la parole ? Ne pas donner la parole à l'autre, interdire l'autre ou le priver du droit de réponse, et certains savent le faire qui sont aussi des orateurs ou des rhéteurs, c'est toujours en parlant que cela opère. Mais peut-être faut-il distinguer ici entre, *d'une part*, « donner le mot », qui peut vouloir dire dévoiler le mot de passe ou le mot de la fin, livrer le secret ou la clé d'une lecture, par exemple donner le mot de la différence sexuelle, et, *d'autre part*, ce qui est tout autre chose, « se donner le mot » (à savoir cela même que nous n'avons pas fait, Hélène et moi, aujourd'hui : se donner le mot, c'est s'entendre comme des complices pour monter une opération, pour comploter, nouer le « plot » d'une intrigue ; à moins que les conjurés absolus, ceux qui n'ont pas eu à décider de leur conspiration par un

contrat, n'aient même pas besoin de se donner le mot pour se trouver au rendez-vous, avec ou sans contretemps, mon autre hypothèse étant qu'il n'y a pas de rendez-vous sans l'espace du contretemps, sans l'espacement du contretemps, et pas de contretemps sans différence sexuelle, comme si la différence sexuelle était le contretemps même, une *Histoire de Contretemps*. Un des effets du contretemps aujourd'hui, c'est, entre autres choses, qu'Hélène m'a fourni *sans le savoir*, me le donnant ainsi, le mot *fourmi*. Son rêve me l'a donné sans savoir ce qu'il faisait, sans savoir ce que j'en ferais, sans savoir tout court, car on ne peut donner que sans savoir. Son rêve m'a donné le mot non seulement comme un vocable dont j'allais jouer sans jouer aujourd'hui, mais comme un mot, et sans doute une chose, un vivant à ailes, que je n'avais pas encore vu de ma vie. C'est une épiphanie dans ma langue et dans le monde qui s'y accorde. Tout se passe comme si, aveugle, je n'avais jamais vu « fourmi » auparavant, ni « fourmi » le nom, ni « fourmi » la phrase, ni « fourmi » la chose ou la bête à ailes ou sans aile, et encore moins le « fourmi », quelqu'un qui s'appellerait fourmi. Qui est-ce, mon Dieu ? Qui peut s'appeler fourmi ? Et comme il aurait changé !)

Tout cela s'est passé, tout cela s'est donné en rêve, depuis le rêve d'Hélène. Si nous en avons le temps, car je parle tout le temps ici (alors que, quand nous parlons tous les deux, surtout au téléphone, c'est Hélène qui parle tout le temps, à peu près), si nous en avons le temps, donc, je dirai comment je vois la différence du rêve entre elle et moi, et pourquoi 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 : j'étrangle le rêve, le rêve s'étrangle en moi, se resserre et se comprime, il se réprime, se prime aussi, comme une fourmi au travail, comme un insecte qui s'étrangle, s'astreint, se discipline laborieusement dans le corset de ses anneaux. Hélène, elle, laisse respirer le don du rêve dans l'écriture. Son rêve à elle y est comme chez lui.

Je reprends donc ma lecture de *Jours de l'an* en remontant un peu plus haut pour mémoire :

« 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... »

Comment le temps peut-il entrer ? Comment pouvons-nous dire du temps qu'il arrive, qu'il entre tout à coup, « à grands coups » ? Il faut être deux, à deux, « tous les deux » pour cela, peut-être, au bord de se donner la parole, sinon le mot.

Au paragraphe précédent, une phrase commençait par cette inversion du sujet : « Entre Onéguine. » Onéguine parle « longtemps. Tout le temps ». Hélène dit « tout ». Après le singulier « tous » de

« tous les deux », voici le non moins singulier « tout » de « tout le temps ». Comment peut-on « tout le temps » ? donner, se donner ou prendre *tout le temps* ? Que reste-t-il alors ? Ce qui donne le plus à méditer : d'une totalité à l'autre, le trait le plus commun, n'est-ce pas justement l'impossibilité de totaliser. ? Dans les deux occurrences idiomatiques de « tous » et de « tout », il y va de la fracture, de la distance interruptrice ou de la séparation infinies : la différence même. Invention si belle et si mystérieuse, si impossible, aussi belle et aussi impossible que « tous les deux », ce « tout le temps » sans reste est évidemment le sujet le plus énigmatique de cette différence entre lui et elle. On remonte le temps, on le raconte à l'envers pour le précéder de sa fable. On entend « tout le temps » comme pour la première fois d'un poème et comme si la versification interne et intense de ce « tout le temps » revenait à dire le temps du temps, l'origine renversante de la temporalité même, là où le temps tout à coup entre en scène. Il faut être deux, « tous les deux », pour que cette anabase du temps ait chance de survenir, « entre eux deux ».

« Est entré le temps, le longtemps, l'éloignement : à grands coups entre eux deux, il creuse et creuse : "Je ne suis pas né [masculin, *à lire* : c'est lui qui parle] pour le bonheur, 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" ».

« Séparément » vient tout seul, cette fois. Le mot s'avance tout seul, séparément. Le mot « séparé-

ment » procède en solitaire, séparé après une virgule, à la fin de la phrase et à la fin de la citation, de lui, avant les guillemets. C'est très fort. Il dit que s'il aimait ce serait « séparément ». Comment peut-on aimer « séparément » ? Mais comment peut-on aimer autrement que « séparément » ? Chacun l'autre, mais chaque fois chacun pour soi, chacun au secret, chacun en secret, au plus fort de l'amour. L'autre au fond n'en peut rien savoir, jamais rien percevoir, ni même jamais rien qui s'appelle voir. 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. Pas de commune mesure, pas de symétrie. Séparation infinie dans le couple même et dans la parité de la paire.

Qu'est-ce qu'une paire ? Quelle différence y a-t-il entre une paire et un fourmi ? 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 (« Entre Onéguine. » [...] « Est entré le temps »), le longtemps, l'éloignement et l'espace-ment 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. *Ce qui compte* : dans le temps et avec le temps, le « une fois » (le « une fois » par semaine, le jour, l'heure, la seconde, et le mois et l'an, autant de

dates et de rythmes à anneaux et anniversaires dont aucun ne se laisse réduire à l'autre dans quelque milieu homogène).

Or voici que, lui, il dit que *s'il aimait...* Quoi ? Cela ressemble à une hypothèse, une fiction, une simple possibilité. Mais cette possibilité ne peut se modaliser comme possibilité qu'à s'annoncer comme expérience : y a-t-il une différence entre dire « j'aime » et « si j'aimais », « je t'aime » et « si je t'aimais », « comme si je t'aimais », « comme si j'aimais », le « comme » séparant-réparant l'amour, disjoignant-ajointant, se-réparant et re-séparant l'amour dans ce qui le conjoint, le conjugue ou le conjugalise à lui-même ? La modalité suspensive du possible, celle qui semble faire « époché » d'une déclaration d'amour, signifie peut-être que l'amour ne saurait appartenir qu'à l'ordre de la foi ou du témoignage, nullement à celui de la preuve ou de la certitude. Ni savoir ni assurance, seulement un « l'amour, s'il y en a, s'il y en avait — je t'aimerais, car je t'aime ».

Or voici que lui, celui qui dit que s'il aimait « ce serait de loin, de temps en temps », lui, il aimerait aussi, ainsi, « séparément ».

On peut toujours lire cette scène comme un paradigme de la différence sexuelle, plus précisément un paradigme de la différence sexuelle telle qu'elle est en général racontée, narrée, ordonnée. C'est une histoire, peut-être une fable, et une interprétation. C'est donc aussi une lecture, à l'écoute du récit fabuleux qu'on nous fait depuis toujours, 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.

(Très vite et en écho différé à ce qu'Hélène disait

tout à l'heure, je risquerai entre parenthèses une sorte de confiance naïve. 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. En deçà de tous les discours savants, cultivés ou rusés que nous pouvons — que sans doute je pourrais comme d'autres, et cela m'est arrivé à l'occasion — tenir sur Dieu, sur ce qui répond au nom de Dieu, sur la théologie, voire la théologie négative, etc., nous avons tous, croyants ou incroyants, une image de Dieu, un dieu d'imagerie plutôt. Ce Dieu a pris figure dans la culture de notre enfance, très tôt, au cœur de la plus tendre éducation. 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 : l'idole ou l'icône d'un grand-père tout-puissant, un géant à barbe, implacable malgré son bon cœur et son honnêteté inaltérable, malgré son pouvoir de compréhension, et auprès duquel d'ailleurs, priant du matin au soir et jour et nuit, je déploie toutes mes réserves de rhétorique pour le convaincre de ma bonté et de mon innocence ; et je suis toujours à nouveau surpris quand, au cours de lectures un peu moins naïves et de mouvements 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. À dessein, j'évite ici de tenir un discours trop élaboré et non primaire ; je

veux me contenter de marquer ceci : dans 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 ; je sais que c'est à une sorte de *schekbina* que je m'adresse à travers le vieil homme barbu, dès lors qu'il se présente à mon tutoiement ; c'est *comme* une femme qu'il se présente à moi, ce grand-père ; une femme à travers lui s'annonce à moi avant moi qui emplit l'espace dans lequel mon athéisme même peut se déplacer, quand je lui parle alors qu'il présente, qu'elle lui garde les traits du grand-père autoritaire et surmoïque, qu'il la garde ou qu'elle le garde. »

Revenons à *Jours de l'an*, précisément au point où Il (Onéguine) dit : « Si j'aimais, ce serait de loin, de temps en temps, séparément. » Fermez les guillemets. Il s'agit là, disions-nous, d'une scène de lecture au sujet d'un paradigme de la différence sexuelle. Il n'y va pas de la différence sexuelle elle-même (cela n'existe pas en tant que tel, présentement, réellement, au-delà de toute lecture) mais d'une scène de *lecture* de la différence sexuelle dont Hélène Cixous nous rappelle, autre paradoxe, que, si la différence sexuelle est toujours *lue*, elle est aussi *lisante*, c'est-à-dire qu'elle est lue, comme différence sexuelle, *dans* et *par* la différence sexuelle, à travers elle : c'est toujours un *elle* ou un *il* qui la lit. Double génitif de l'expression « lecture de la différence sexuelle ». Cela signifie qu'il n'y a pas de lecture

asexuelle, asexuée ou métasexuée de la différence sexuelle puisque celle-ci est à la fois lue et lisante. Précaution élémentaire mais indispensable en direction des lecteurs pressés ou des philosophes impatients qui se précipiteraient vers la plus niaise des conclusions : « Ah, vous dites ainsi que la différence sexuelle est toujours un effet de lecture ! Vous en déniez donc la réalité ou la vérité, quel aveu ! » Est-il nécessaire de préciser que c'est exactement le contraire, en tout cas tout autre chose ? Car nous venons d'y insister, elle lit, la différence sexuelle, autant qu'elle est lue, il n'y a pas de lecture asexuée ou métasexuelle. Et il n'est ni vérité ni réalité sans trace, c'est-à-dire sans quelque rapport ou renvoi à de l'autre ; et il n'est expérience de la trace qui ne coure après le chiffre de l'autre et ne soit d'avance engagée dans ce déchiffrement interprétatif que figure ici la *lecture*. (« 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 » [p. 190].)

Et, en effet, aussitôt après la ligne que nous citions un instant auparavant et qui était elle-même une citation entre guillemets (« ... si j'aimais, ce serait de loin, de temps en temps, séparément »), Hélène Cixous, à moins que ce ne soit « l'auteur », va à la ligne et écrit :

« 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 : ... »

Il s'agit bien d'une scène de lecture et d'écriture :

avec les yeux non moins qu'avec la voix, puisque les italiques de « *il* » et de « *elle* » sont re-marqués. Marqués dans ce que lit Marina, ils sont remarquables, bien sûr par Hélène Cixous, « l'auteur », dans ce que nous lisons ici, en l'un de ces *Jours de l'an*. Visibles dans ces « Autoportraits d'une aveugle », 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 italiques restent des effets de lecture, ils émergent comme des isolats, des insularités, des îles ou des archipels : « *lui* et *elle* dans le halo [le halo mais vous entendez l'appel au téléphone : allô, c'est moi, allô oui, sans italique, sans mention de « *lui* » ou de « *elle* », sans tiers] de l'italique qui isole ».

Et, plus bas, la lettre (lue, donc) de Tatiana disait, ou plutôt donnait à lire :

« ... 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*. »

Le « *il* » ou le « *lui* » en italiques n'existe que sur l'ordre d'elle. Il vient à être, à ek-sister depuis le performatif (jussique, comme on dit) par lequel elle lui ordonne non pas ceci ou cela, mais tout simplement d'être et d'être « *il* ». Le lui ordonnant, elle le laisse

être ce qu'à être il a. Entre « sois », « sois qui tu es », et « je te laisse être qui tu es », « je t'aime », « j'aime qui tu es », la différence ne paraît plus. Tout cela *semble* instituer la différence sexuelle dans l'*acte* de lecture/écriture le plus pragmatique, le plus performatif, ici l'expérience d'une apostrophe originale rappelant aussi l'origine de l'apostrophe, le « tu » qui, interrompant le silence de ce qui est tu, fait naître, engendre et provoque, convoque, 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. En te rappelant, il se rappelle.

Nous avons été conduits là d'un pas de fourmi, depuis le moment où j'étais tombé en arrêt devant le mot « insecte » : l'insecte, l'*insecta*, un mot à lire en italiques en quelque sorte. Il y aura donc eu le coup de téléphone d'Hélène, il y a quelques jours, le « allô, fourmi, allô, il y a un fourmi dans mon rêve de cette nuit ». Où s'inscrivait-il, où allait-il, ce coup de téléphone qu'elle m'a *donné* (on « donne » des coups, mais on donne aussi des coups de téléphone, et cela se dit mieux en anglais : « *give me a call* » — alors qu'en général on y *fait* un coup : de téléphone, « *one makes a phone call* ») ? Comme tout ce que me dit Hélène quand elle parle tout le temps au téléphone, si ce coup de téléphone-ci a frayé — ou reconnu : c'est toujours le lire-à-écrire — tant de chemins souterrains en moi, et de chemins de four-

milieure, c'est sans doute, entre autres choses, parce que l'an dernier dans un séminaire sur « aimer-manger-l'autre », dans le sillage d'une lecture de *Penthésilée*, il fut un jour question du livre de Michelet intitulé *L'Insecte*. Un de mes collègues et amis, Michel Lisse, y analysa les textes de Michelet et de Barthes. On parla beaucoup des noces et des préparatifs de noces des fourmis. À la suite de Voltaire, avant Maeterlinck, Michelet considère que ces insectes fournissent le modèle de la société démocratique. Et voici les *Jours de l'an* dans la fourmilieure. Une fois par an, un jour par an, c'est la noce, la fête, la folie, la fête et la transgression de la loi démocratique. C'est aussi, comme ici même, la fête de la différence sexuelle.

Je lis Michelet puisqu'il s'agit de lecture de — et au sujet de la différence sexuelle :

« La scène la plus surprenante à laquelle on puisse assister, c'est un mariage de fourmis. Les folies, comme on sait, les plus folles sont celles des sages. L'honnête, l'économe, la respectable république donne alors (un seul jour, il est vrai, par année) un prodigieux spectacle, d'amour ? de fureur ? on ne sait, mais plein de vertige, et, tranchons le mot, de terreur. M. Huber y trouve l'aspect d'une fête nationale. Quelle fête ; et quelle scène d'ivresse ! Mais non, rien d'humain ne donne l'idée de cette tourbillonnante effervescence. [...] Sur un toit bas et incliné, je vois, d'une même averse, tomber un déluge d'insectes ailés qui semblaient étourdis, ahuris, délirants. Dire leur agitation, leurs courses désordonnées, leurs culbutes et leurs chocs pour arriver plus tôt au but, serait chose impossible. Plusieurs se fixè-

rent et s'aimèrent. Le plus grand nombre tournait, tournait sans s'arrêter. Tous étaient si pressés de vivre que cela même y faisait obstacle. Ce désir fiévreux faisait peur. Terrible idylle ! On n'eût pas su, en conscience, ce qu'ils voulaient. S'aimaient-ils ? Se dévoreraient-ils ? À travers ce peuple éperdu de fiancés qui ne connaissaient rien, erraient d'autres fourmis sans ailes qui s'attaquaient surtout aux gens les plus embarrassés, les mordaient, les tiraient si bien que nous pensâmes les voir croquer les amoureux. Mais point. Elles voulaient seulement s'en faire obéir et les rappeler à eux-mêmes. Leur vive pantomime, c'était le conseil de la sagesse en action. Les fourmis non ailées étaient les sages et irréprochables nourrices qui, n'ayant pas d'enfants, élèvent ceux des autres et portent tout le poids du travail de la cité. Ces vierges surveillaient les amoureuses et les paresseuses [Michelet eût-il accepté d'appeler telle ou telle vierge *un* fourmi ?], inspectaient sévèrement les noces comme l'acte public qui, chaque année, refait le peuple. Leur crainte naturelle était que ces fous envolés n'aillent faire l'amour ailleurs, créer d'autres peuplades, sans souci de la mère patrie.»

Et, sous le titre « La Matrice », Barthes écrit ceci dans son *Michelet par lui-même* : « La cité démoniaque, c'est donc la cité des hommes seuls (les templiers, par exemple). La cité idéale, elle, ne peut être que matriarcale. C'est dire qu'elle sera à peu de chose près insectiforme, puisque c'est dans l'ordre des guêpes, des abeilles et des fourmis que les femelles forment la plus indiscutable des aristocraties. La cité matriarcale a d'ailleurs eu ses préfigurations historiques : Sparte, c'est le monde-guêpe, Athènes, le

monde-abeille. Preuve inverse de cette similitude : la fourmi est "fortement républicaine" [...]. La femelle véritable, celle qui accouche et perpétue, est discréditée par sa blancheur fade et larvaire. Au-dessus des génitrices faibles et molles, condamnées à une parturition végétative, la cité naturelle dispose de vierges laborieuses, "qui se dévouent tout entières à une maternité d'adoption". Ces fourmis, "tantes et sœurs", composent un ordre idéal de gouvernants. »

Il faudrait naturellement relire tout cela patiemment, le mettre en réseau au moins avec d'autres textes de Michelet : *Le Peuple*, *La Femme*, etc. Ce n'est pas mon propos et je ne veux pas parler tout le temps. Je voulais seulement lire le mot donné (donné par le rêve d'Hélène d'abord) de fourmi, de « un fourmi », pour re-marquer, en les reliant, les inversions de sens, de genre et donc de sexe dans l'in-sexe de l'in-secte. Le mot *insecta* est calqué sur le mot grec *entomos*. L'étymologie de l'entomologie nous rappelle que *entomos* veut dire incisé, entaillé, coupé, je n'ose dire circoncis — et *entoma* signifie donc les insectes, mais parfois aussi les sacrifices aux mannes. *Entemno*, qui veut dire « je taille », « je coupe en deux », veut dire aussi « je fais des entailles dans la pierre », d'où « je grave des lettres », « j'écris », mais aussi bien « je courbe la tête de la victime que je vais égorger, je sacrifie, j'égorge une victime, je lève mon couteau sur le vivant ou la vivante que je vais sacrifier : je coupe, j'écris, je sacrifie ».

Mais ce qui importe ici dans la langue, et dans la langue que nous parlons, à savoir le latin, c'est l'inversion qui se produit dans le mot *insectus*. Il y a là en vérité deux mots, deux adjectifs qualificatifs :

l'un veut dire « coupé », l'autre « non coupé ». Le premier vient de *inseco*, il signifie « coupé » ; l'autre est privatif ou négatif — *in-sectus, a, um* —, il signifie « non coupé ». Et c'est le *ring* de la fourmi et du fourmi quasiment circoncis : coupé-non-coupé, strictement, *stricturellement* resserré(e) par des anneaux parenthétiques. Ceux-ci compriment sans interrompre, ils interrompent sans interrompre (ce que j'appelle la différence avec un *a* : interruption ininterrompue, *continuum* et délai de l'hétérogène).

Mais cette singulière division interne de *insectus* qui en interrompt et en renverse le sens, ce doublet renversant et apparemment aléatoire, nous en avons un autre exemple saisissant avec le verbe *inseco* lui-même. Il a deux formes. L'une, *inseco* (*secui, sectum, secare*), signifie donc couper, sectionner, déchirer, tailler (comme *entemnô* qui en viendra à dire tailler ou inscrire en grec mais aussi couper pour préparer un remède) ; l'autre, *inseco* (*insequo, sequis*, plus archaïque, qui veut dire non pas écrire mais dire, raconter, enchaîner, *poursuivre* à la trace dans un récit ou dans une phrase. On a donc à la fois l'histoire et l'interruption, l'enchaînement narratif et la coupure, la réparation et la séparation dans le rapport, entre eux deux, de ces deux verbes qui signifient justement la coupure et l'enchaînement, l'interruption et le récit : « tous les deux ». Cette arithmétique du deux du « tous les deux » défie encore l'arithmétique. Elle *poursuit* une différence qui fait trembler tout l'ordre du 1 à 2. À lire ces doublets à la fois nécessaires et aléatoires, on pense à une sorte d'inceste (*incestus*, qui signifie ce que nous appelons inceste, dans tous les sens, mais aussi adultère

et souillure, la contamination en général). L'*incestus* revient toujours à poser et à franchir à la fois la ligne d'une différence. Il affranchit.

Un jour j'eus la chance de voir apparaître une coquille aussi nécessaire qu'aléatoire dans les épreuves d'un de mes livres (*De la grammatologie*). Sur une page toute blanche, immaculée, j'avais cité, en exergue, une phrase des *Confessions*, celles de Rousseau alors, non d'Augustin : « J'étais comme si j'avais commis un inceste. » Le typographe avait écrit, et j'eus un instant la tentation de n'y pas toucher : « J'étais comme si j'avais commis un insecte. »

J'ai parfois l'impression que cela vient de m'arriver aujourd'hui, avec son fourmi à elle.

Où en sommes-nous ?

Laissons-là le fourmi fourmiller après avoir commis l'insecte. Laissons-le se multiplier selon des généalogies improbables, avec ou sans fils. Rêve portatif. Hélène m'a raconté ce rêve en me tenant au bout du fil sans fils, à savoir au téléphone, le téléphone aujourd'hui : on peut appeler ou écouter de n'importe où. Voilà, nous avons déjà le téléphone et l'aveuglement. Le téléphone est d'ailleurs l'aveuglement ; et le fourmi, mot que je suis toujours tenté d'écrire, spontanément, au singulier avec un *s*, je ne sais pas pourquoi, c'est une chose téléphonique, elle est prise dans un halo puisqu'on entend sans voir et qu'au fond le fourmi n'existe pas hors de quelque appel téléphonique ; on n'a jamais vu ça, ni la chose ni même le mot écrit, pas encore en tout cas, et tout ce que je voulais faire, c'est peut-être donner un corps d'écriture publique au fourmi qu'Hélène m'avait seulement soufflé au téléphone : bruit d'aile et vol d'un

mot. Je lui ai soufflé le mot qu'elle m'a soufflé, je le lui ai volé, non, je le lui ai emprunté, j'ai fait semblant de le lui prendre le temps de lui tailler un corps d'écriture. En rêvant à mon tour de le lui rendre. Et tendre.

« Lectures de la différence sexuelle », donc, ce fut le titre : mille fois le travail de vos « ateliers » aura dû remettre à l'ouvrage, je suppose, la syntaxe de ce titre et le double génitif qui le partage ou le ceinture en son milieu. Si la différence sexuelle s'offre ainsi à des lectures (« lectures de la différence sexuelle »), elle n'est jamais d'abord et de part en part visible. Elle ne se donne pas à voir (savoir ou percevoir), seulement à lire. Elle s'interprète, ce qui ne veut pas dire qu'elle reste la conclusion d'une inférence, d'une conjecture, d'une induction théorique, en tout cas d'une spéculation risquée au-delà de toute intuition. Ni prouvée ni probable, elle relèverait plutôt, au sens le plus énigmatique de ce mot, du *témoignage*. Celui-ci déborde toute expérience « constatative », il *engage* et il engage par cet excès vers ce qui, dans la différence sans bord, dans l'incommensurabilité absolue ou le *sans-rapport* qui marque tout rapport à l'autre, ne réduira jamais la foi, c'est-à-dire un croire sans crédulité, la confiance ou la confiance qui « sait » renoncer infiniment, ou, si vous préférez, qui entend — et qui s'entend à — renoncer infiniment à lever le secret. Le sien — et de l'autre. Cela doit se réinventer à chaque seconde. Peut-être comme la différence sexuelle.

On ne passe jamais de *voir* à *lire* sans un saut absolu. Nous ne dirons pas que c'est un pari mais, comme la différence entre voir et ne pas voir, il

passe au-dessus d'un abîme sans fond. Avec ou sans aile, on ne doit jamais savoir, il vole au-dessus d'un gouffre quasiment infini. Si Hélène et moi étions ici pour *figurer* et, Dieu nous en garde, si nous comparaissons alors comme une figure accouplée de la différence sexuelle *elle-même*, si nous jouions ici le rôle mis en scène de la différence sexuelle à la tribune, en chaire, la différence sexuelle *ex cathedra*, si donc nous étions là pour *interpréter*, chacun à notre manière et séparément, notre partition, en anglais notre *part*, notre part de la séparation — la différence sexuelle en lecture pendant deux heures, un acteur, moi, jouant l'homme, l'autre, elle, jouant la femme —, il faudrait ne se laisser prendre à ce jeu, et y croire, comme au théâtre ou comme « dans la vie », qu'à deux conditions : *d'une part*, il faudrait dire que nous *interprétons* la différence sexuelle au sens où nous la lisons, c'est-à-dire sans la voir, seulement à en témoigner au-delà du fait anatomique, de la preuve par l'état civil, de toute la grille des critères dits objectifs de l'identification sexuelle — donc en passant de *voir* à *lire* ; *d'autre part*, nous devrions rappeler le saut infini qui, passant de *voir* à *lire*, suppose une telle expérience, une telle endurance de l'aveuglement, une telle épreuve du témoignage, là où il passe par le moment aboculaire (avec ou sans le supplément d'une antenne téléphonique ; et *La vie des fourmis*, que j'aurais voulu vous interpréter d'un bout à l'autre, note que « les antennes qui chez les fourmis suppléent les yeux, car elles ont la vue si basse que beaucoup sont pour ainsi dire aveugles, suppléent encore la parole » [p. 73]), un tel acte de foi, donc, que nous aurions bien pu, elle et moi,

nous pouvons encore et toujours nous tromper de place en jouant, faire semblant de jouer à nous tromper de place sans faire exprès, interpréter le rôle de l'autre et franchir à chaque instant la ligne de la partition assignée. Par exemple en substituant fils à fille (moi, vous savez bien, à la différence d'elle, Hélène, je n'ai pas de fille, je l'ai rappelé dans *Mémoires d'aveugle*). Ou d'abord en échangeant nos père et mère, là où ils nous font marcher l'un et l'autre, elle son père mort, et qui la tourne pour toujours du côté de la vie, moi ma mère vivante, et qui me fait à chaque instant regarder la mort. Cet échange des places pourrait-il ne pas avoir lieu, de toute façon, en lieu et place de nous-mêmes, et de « tous les deux » ?

En général, je travaille. Je prépare, je me prépare aux séances publiques, depuis des décennies — et je connais, je vois, je lis Hélène depuis des décennies. (Nous nous sommes croisés toute une vie et cela reste — reste encore à penser pour moi, il faut le temps. Ce qu'elle écrit, c'est pour moi lecture de rêve. Moi qui suis, à la différence d'elle, privé de mes rêves, je la lis comme en rêve depuis vingt-cinq ans, oubliant et gardant tout comme si cela ne devait, en vérité n'aurait jamais dû, pouvoir me quitter. D'où : évidence et dépaysement absolu, proximité de l'étranger, submersion, subjection, aspiration à la source immense de la liberté poétique, la sienne ; sa vigilance travaillant au rêve, écriture inspirée au réveil, c'est la plus matinale invention de la plus vieille langue.)

Cette fois je n'ai pu préparer autre chose que cette

espèce de fourmi au sexe tremblant à laquelle je n'étais pas préparé et à laquelle je me suis livré les yeux fermés, je me demande encore pourquoi. Je me suis livré à l'événement onirico-téléphonique (« téléfaunique », dirait-elle) venu de l'autre, du fourmi d'Hélène (qui écrit aussi : « J'écris sous terre, comme une bête, en fouissant dans le silence de ma poitrine... » [*Jours de l'an*, dos de couverture]) — et là je me suis un peu, à peine, préparé à vous parler des préparatifs de noces des fourmis, mais au-delà j'attendais d'entendre ici Hélène encore une fois, et qu'elle me donne la parole pour improviser.

Quelquefois on ne prépare pas parce qu'on pense que ce sera facile : on improvisera facilement, au fond ce n'est pas grave. Cette fois, au contraire, je n'ai rien préparé parce que sans doute je sentais que c'était trop grave pour pouvoir m'y faire, pour oser même prévenir l'événement. Préparer, c'est ou bien se préparer à amortir l'événement ou bien se préparer à l'imprévu de sa venue. Ou bien/ou bien, et entre tous les deux.

Car je savais d'avance que je ne saurais pas de quel côté me tourner.

Comment m'adresser à toi, à un « toi » devant d'autres ? Il s'agit ici, comme toujours, de parler de toi à toi et à d'autres. Cela m'est impossible. L'impossibilité est pourtant notre paradigme : jamais de tête-à-tête qui ne soit surpris (destinerrance, indirection cartepostalée), mais on parle toujours à quelqu'un alors que le tiers, une espèce de tiers est là pour témoigner, dès le souffle secret du premier mot dans la solitude absolue. Il y a là l'essence anessentielle de ce qui pare la marque avant même qu'elle

ne parle, ce qui la peut et doit répéter la séparant aussitôt d'elle-même pour la réparer. Une fois encore, séparation et réparation, tous les deux ne s'opposent pas. Aucune barre oblique entre deux (« séparation/réparation »).

Il est un peu tard pour s'en rendre compte — et surtout pour en parler à feindre d'en rendre raison. Car vous l'avez déjà entendu résonner, je me suis contenté, au sujet de la différence sexuelle qui donne à lire, de l'épeler dans l'œil d'un vocable. Il s'agissait peut-être de faire comparaître un vocable, oui, je ne dis pas un mot. C'est « par ». C'est « par » qui retentit, et tout ce qui paraît passer par « par » (« Par le mot par commence donc ce texte/Dont la première ligne dit la vérité » : premiers vers de *Fable* de Ponge : parle, mot ! pars, toi le mot qui partages chaque « par » en deux parts, le mot entre deux « par », entre tous les deux, de part et d'autre, parle, mot ! tu as la parole, je te laisse la parole et à toi-même, ô le mot, je donne le mot, je te le donne, je *te* donne, je te donne à toi-même), et par *part*, *paraître*, *partir*, *parti pris*, *départ*, *préparer*, *préparatifs*, *réparation*, *séparation*, *comparution*, *pardonner*, *partition*, *partage*, *parturition*, *parents et parenthèses*, tel a été le lexique de cette lecture, le dictionnaire parabolique de toutes ces paroles.

Quant au témoin (*testis*, *terstis*), ce tiers qui, se glissant toujours entre toi et toi, entre soi et soi, doit insinuer la différence sexuelle dans le duel insectueux, pourquoi n'y verrait-on pas l'essence de la littérature la plus secrète ? ou du moins la discrétion imperceptible de son lieu, sa possibilité intersticielle ? C'est ainsi qu'on lit et qu'ainsi on écrit : secret du

secret surpris *a priori*. Savoir et non-savoir. On sait (ce) qu'on ne sait pas et on ne sait pas (ce) qu'on sait : ma version de la docte ignorance (« nescience » dit quelque part Hélène de ce travestissement : « transtexte gai de nescience en naissance »). Nous savons tout, n'est-ce pas, tous vous savez tout ce dont je parle — « tous les deux » — et que vous ne le sachiez pas n'y change pas grand-chose. Peu importe que vous n'ayez aucune conscience calculable de ce savoir. Il sait l'incalculable. La différence sexuelle, nous nous demanderons toujours... Mais c'est ça, la différence sexuelle, si elle a quelque chose à voir dans cette situation : se demander. Et se demander, à l'autre, s'il y en a, si c'est une détermination accessoire, la téléphonie, un supplément secondaire ou une antenne essentielle à travers toutes les séparations, la télépathie la plus fidèle.

20 octobre 1990

NOTES

1. J'ai cité Hélène et j'ai cité ses rêves, cité l'un de ses rêves seulement dans la surabondance. Mais sans qu'il s'agisse là le moins du monde de quelque détour, j'abandonne ici l'exergue à un essai que je voudrais consacrer un jour à une certaine *fourmi de Baudelaire* — au mot, à la figure et à la famille fourmillante de cette fourmière qu'est à mes yeux le poème de Baudelaire. Des milliers de fourmis (l'innombrable et singulier anonymat d'une certaine multiplicité, la foule, le nombre et la solitude) traversent l'œuvre et reviennent hanter la mémoire de ses familiers. Que dit Baudelaire quand il nomme par exemple « la prostitution » « comme une fourmière » (*Le Crépuscule du soir*) ou la « fourmillante cité, cité pleine de rêves... » (*Les Sept Vieillards*), ou lorsqu'il énonce « ... elle est fourmi... » (*Le Cheval de race*), ou annonce que « M.G. restera le dernier partout où peut [...] fourmiller la vie, vibrer la musique »... (*L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant*, in *Le peintre de la vie moderne*), ou encore et pour tout dire de ce que nous entrevoyions tout à l'heure, à savoir l'abîme des familiarités que nous entretenons avec la langue, par exemple là où nous disons « tous les deux » : la « profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis » (*Journaux intimes, Fusées*).

2. Il y a aussi une *formica exsecta*. Maeterlinck rappelle qu'elle vit en colonies, regroupant parfois 200 nids dont chacun compte de 5 000 à 500 000 habitants. En Pennsylvanie, selon le révérend McCook, une ville de *formica exsectoides* de 1 600 nids couvrirait près de 20 hectares : proportionnellement à la taille de la fourmi, ce serait 90 fois la grande pyramide. A cette échelle, New York serait un village, note Maeterlinck. Et le Village, pourrait-on ajouter, un salon de thé. Mais que dire alors de la Library of Congress qu'on suppose capable de toutes les littératures humaines sur la fourmi ?

Comme on met le pied dans une fourmière en y semant très vite le plus grand désordre, j'inscris donc ici une footnote myrmécologique. Des chiffres d'abord : dans un livre sans doute périmé, aussi vieux que moi, *La Vie des fourmis* (1930), Maeterlinck situait déjà au-dessus de 6 000 le nombre des espèces de fourmis, ces hyménoptères aculéates et fouisseurs ; il notait que vingt ans auparavant la « littérature myrmécophile » couvrait plus de cent trente pages de bibliographie. Maeterlinck veut réhabiliter « le plus calomnié des insectes » et y reconnaître

un modèle de charité, d'altruisme et même de socialisme. Son livre s'ouvre par un hommage au « véritable père de la myrmécologie », Réaumur. Celui-ci avait tout compris, dès le XVIII^e siècle, en particulier que la fourmi peut vivre plus d'un an en s'enfouissant sans nourriture dans de la terre humide, et pourquoi les femelles perdent leurs ailes « subitement après l'hymen », « alors qu'on était convaincu qu'elles ne leur poussaient que dans la vieillesse en guise de consolation, afin qu'elles puissent mourir avec plus de dignité » (*La Vie des fourmis*, éd. La Boétie, Bruxelles 1947, p. 8-9. J'aurais aimé tenter une lecture patiente de ce livre singulier : pour la forme au moins, pour la « poétique »).

3. Ce n'est pas le lieu de revenir ici sur ce que j'ai pu écrire, la mettant souvent en scène polyloguée, de la différence sexuelle. Mais, pensant aux voix féminines qui m'ont alors traversé (de *Eperons* au *Facteur de la vérité*, de *Pas*, *Geschlecht*, *Chorégraphie*, à *La Vérité en pointure* ou à *Droit de regards*, de *Feu la cendre* à *En ce moment même...* et *Mémoires d'aveugle*, etc.), je me demande aujourd'hui s'il me serait possible de me réapproprier ce que je lis à telle page de *Jours de l'an* (p. 162-163). Je me demande en vérité si je pourrais même la lire si déjà je ne commençais à me la réapproprier en silence, à contresigner plutôt, le lecteur usurpant ainsi d'avance la place de « l'auteur ». Je lis :

« *L'auteur* : J'ai besoin de parler de ces femmes qui en moi sont entrées, elles m'ont frappée, elles m'ont fait mal, elles ont réveillé en moi les morts, elles ont frayé des chemins, elles m'ont apporté des guerres, des jardins, des enfants, des familles étrangères, des deuils sans tombe, et j'ai goûté le monde dans leurs langues.

En moi elles ont vécu leurs vies. Elles ont écrit [...]. Elles continuent, ne cessant de vivre, ne cessant de mourir, ne cessant d'écrire [...].

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. Elle est dans cet emmêlement de coups et de caresses que je ne peux même pas contempler sans frayer. »

LIRE LE FÉMININ
DE LA FRANCE JUSQU'À L'INDE
Bilingual reflections on Veils, Saris,
Jouissances and Other Pleasures

ANU ANEJA

La langue française, c'est une langue étrange pour moi. Je suis née en Inde. Les premiers mots que j'ai entendus, c'était dans ma langue maternelle. A sept ans, j'ai commencé à apprendre l'anglais. A seize ans, j'ai découvert le français. Trois étapes dans un rite de passage qui me mène à un apprentissage de la différence.

The first sounds of a foreign language establish a relationship with difference. The French language opened up a whole new world – Anouilh, Racine, Voltaire, Stendhal, Flaubert, Breton, Ionesco.

J'ai fait la connaissance de toutes les grandes voix masculines dans la tradition littéraire de la France. Il y a huit ans, je suis partie aux Etats-Unis – mon

voyage au pays de l'autre continuait. Là, une femme française m'a dirigée vers des voix féminines. Je suis venue à Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Hélène Cixous. Here was an other who it had taken me so many years to reach, an other who spoke my *langue maternelle*. Il y avait des mots et des phrases qui m'échappaient. They still escape me in their foreignness. But I was carried on the wave of this oceanic current. J'ai ri avec la méduse. Voilà une femme étrange dont l'œuvre m'expliquait à moi-même. I found the nature of difference within the discourse of love, not outside it.

The texts of Hélène Cixous spoke a feminine that caresses itself in its jouissance, a feminine that is fluid, courageous, unafraid, uninhibited. They spoke of a feminine

bisexuality — an opening up of oneself to the other. The language of these texts began to dissolve my differences within me. I found delight in the other's love of my difference, of my story.

But while the Frenchwoman was describing my difference with so much delicacy, while she was exploring the garden of female sexuality, I wondered what the Indian woman was writing about. Was the Indian woman even « writing »? Was the « feminine » being written at all? I turned back to India. I turned to my own country. To be able to read the other's writing, one must be able to read oneself.

From France I turned to India. From Hélène Cixous and Marguerite Duras to Kamala Dás and Anita Desai. And somewhere in between, to

Salman Rushdie. From French to English. De la langue nationale d'un pays à une langue marginale d'un autre. The rest will be an attempt to read these two « féminines » simultaneously.

La femme d'Hélène Cixous est une femme qui écrit avec son corps, qui donne naissance au texte-enfant : « La chair vibrante, le ventre enchanté, la femme enceinte de tout l'amour ».¹ Cette femme écrit avec l'encre du lait-miel, et sa mère lui dit : « Je suis la fille du lait et du miel. Si tu me donnes le sein, je suis ton enfant, sans cesser d'être la mère pour ceux que je nourris, et tu es ma mère ».² Mais qu'est-ce qui se passe à ce moment-là en Inde avec la métaphore de la naissance ?

In her novel *Where Shall We Go This Summer ?* a contemporary Indian writer, Anita Desai, speaks of

a pregnant woman. Sita, the wife of a bourgeois businessman, is the mother of four children, and about to give birth to a fifth. This time, however, she has decided that she wants to keep the child inside her womb indefinitely — to keep the child with her and inside her forever. The fantasy is acted upon — she travels to an island in the sea where she believes the child will remain locked within the body. The husband is shocked, the children resentful, the woman fulfills a hysterical and wilful desire. What happens here to the writing-creating-mothering metaphor that the western feminine has been so energetically exploring? The journey back to India was a journey to a woman hiding her swelling belly underneath the folds of her unkept, crumpled sari « which was of some loose-woven mate-

rial that seemed to be coming apart ». ³ The clumsy handling of the material of the sari, a length of fabric that covers an undesirable pregnant female body becomes an index of the disorder inside the mother's mind. The loose folds that come apart at the waist, slipping from the shoulder and dropping off the breast, describe an inner coming apart, but a coming apart which is as well an opening up. On reaching the miracle island, Sita's « sari tumbled into the shallow sea and clung to her ankles, mud-dily ». ⁴ The pregnant body, a prison inside which the mother's mind regresses into madness, opens up to the touch of the sea and transforms itself into a utopic shelter for an unborn child. The movement of the fabric touching, covering, exposing the female body, also exposes the fact of an

unfulfilled desire — the desire of the Indian woman *not* to be mother, the desire to fuse with her own mother in the sea that surrounds the island. This feminine wants to write itself as the mother's child, not the child's mother.

En même temps, quelque part en France, une voix féminine parle joyeusement d'un jardin magique dans un texte bilingue : « Nous séjournons dans les jardins des étants où toutes les plantes font signe à toutes nos faims » / « We sojourn in the gardens of beings, where all of the plants beckon to our hungers ». ⁵ On arrive ici à une autre sorte d'harmonie avec son corps : « Des sens coulent, circulent, des messages aussi divinement compliqués que les étranges signaux microphonétiques lancés aux oreilles du sang » / « Senses flow, circulate,

messages as divinely complicated as the strange microphonic signals, conveyed to the ears from the blood ». ⁶ La femme française du XX^e siècle déchire le voile et s'occupe de ses désirs, de sa sexualité. Au même moment, une femme indienne est en train de *couvrir* son corps.

At the same moment an Indian woman is *covering* her body, concealing the fact of her pregnancy under the cover of her sari. In the only instance of true happiness, Sita, in Desai's novel, witnesses a scene of love in a garden. A veiled woman in a burkha is lying with her head in the lap of an old man. When the woman lifts the veil, her pale, beautiful, but death-like face is revealed: « Then she raised her veil and I saw her face. I saw her face lying in those black folds like a flower – a dead-white flo-

wer. » ⁷ In the act of lifting the veil, the body of the woman is unveiled — female sexual desire which at its most intense moment becomes death. The body entrusted to the older male genitor is a fatally sick body. This unveiling becomes the scene of delight and dismay. When the curtain rises on desire, one finds the body in a state of tragic decline. Beauty and death are unveiled simultaneously. The meaning of the unveiling remains hinged between death and passion, just as Desai's heroine wishes to give birth and not to give birth.

This double desire or forked desire emerges as a duplicitous language. In the face of a cloistered world, the female garden-body must be guarded within the veil of modesty provided by the sari or the burkha. But the veil is

a fabric underneath which another universe plays out its fantasies. The motion of lifting or dropping the veil is a motion of breaking and building connections between the desiring body and an undesirable outside world. Leaving the gardens where it is possible to live like oranges, to be the orange, I enter a garden where cloaked desires sprout up like white, Persian lilies during the night of femininity. The cloak is a means of deferring pleasure, deferring seduction (not the seduction of the other nor the seduction by the other) but the seduction of one's own desires into the garden of life. The feminine in India approaches itself slowly, carefully, behind curtains. *Le rideau permet de se préserver, de jouir pendant la nuit du voile.* The veil is also already a shield. The veil, a conventional

mode of repression, is manipulated to become a tool of pleasure. Underneath the veil, the body of the woman plants her own garden, supplanting the other's dark presence. Mad with desire, possessed with her own energies, she laughs the black laughter of Kali. *Kali, la méduse indienne avec son rire fou.*

Caught at the rim of repression and expression, the hysterical woman reappears in the poetry of Kamala Das :

« What makes you woman,
the scent of
Long hair, the musk of
sweat between the breasts,
The warm shock of mens-
trual blood, and all your
Endless female hungers. »⁸

The other's language is a veil. The English language is a shield against the repression of female sexuality amongst the bourgeoisie. The distance

made available by an alternate language allows the woman to reject an existing culture and bring into being another desired one, a « foreign » culture. Her writing operates at split levels, a text forever suspended at the edge of becoming. The only means of survival, while still remaining a captive, is to become a subversive force, to manipulate possibilities, to find pleasure in one's own language. Within the larger space of confinement are thus created the marginal spaces of a joyful feminine desire.

Then... I wore a shirt and my

Brother's trousers, cut my hair short and ignored

My womanliness. Dress in sarees, be girl

Be wife, they said. Be embroiderer, be cook,

Be a quareller with servants.

Fit in.

I too call myself I. 9

L'inscription du féminin en Inde est une double écriture qui, aux limites de la répression et de l'expression du désir, se traduit en une langue hybride, orpheline et hystérique. Dans l'œuvre de la femme indienne, c'est un discours de délire voilé. Ce délire qui s'exprime derrière les couvertures est nommé mais reste plus ou moins tissé entre les lignes du texte. Un délire qui échappe à sa propre dénomination.

A delirium which escapes its own naming, remaining under cover of veils. This double discourse arises everytime one speaks from a position of marginality, from the edge of gender, or the edge of a world. The duality underlines the effort that is made to understand the other side of the problem,

the other's problem. Is
écriture féminine *always*
an unafraid bisexuality?

Dans *L'Indiade* d'Hélène Cixous, la question de la différence sexuelle, de la différence religieuse et celle de la différence politique se réunissent pour devenir l'espace flou entre le moi et l'autre. Au début de l'œuvre il y a cette question directe et innocente : « Je suis ici me demandant comment l'Inde a commencé / Quand il n'y avait ni Anglais ni hindous ni musulmans / ni masculin ni féminin / D'où vient ce pays, je me le demande »¹⁰.

L'histoire de l'Inde commence en fait avec ces mots d'une femme « intouchable ». Son étonnement en face d'une histoire merveilleuse construit l'opposition entre l'innocence et le savoir, opposition qui serait déconstruite en situant le cœur des forces contradictoires

dans un homme et une nation. Mais son interrogation sur les commencements, sur l'origine de cette histoire, indique la possibilité d'une existence pré-divisionnelle : avant qu'il y ait hindous et musulmans, avant la division entre le masculin et le féminin, avant la peur de la castration, avant la partition politique : c'est là où commence l'histoire de l'Inde, même avant l'Histoire. Le Gandhi de *L'Indiade* est le locuteur d'un discours féminin. Ses désirs s'opposent à la castration des cultures. Peut-être une troisième race serait née : « Il y a seulement deux races, et une troisième : / L'une est homme, / L'autre est femme, / La troisième est mi-homme mi-femme »¹¹.

A French writer telling the story of India negotiates the gap between nations and religions, the gap between the sexes,

through the torn discourse of « Indian » history.

La fusion des cultures, comme la fusion des langues — la recherche d'un discours féminin ? Est-il possible qu'un homme d'origine indienne s'engage dans la recherche du féminin ?

The fusion of cultures in Rushdie's *The Satanic Verses* leads to another kind of hybrid writing, hinged between India, Iran and England. Here are migratory creatures of tinted persuasions « as rootless as the dunes » for whom « journeying itself was home ».

As a brown person living in a largely white landscape I am, like the shifting sands of Rushdie's Jahilia, a mutable quantity, a mask that represents the third world. At the frightening edge of the dazzling yellow line of western ports, the immigrant often

stands defensively clutching a passport, an identity, visa papers, half-filled forms, and old addresses, unaware of the opus of all the future representations that she is going to become. I play with possibilities. Rushdie joyously plays with the shifting lines of his ephemeral sand dunes. The nomadic author fantasizes about a polyglot world without divisions. The bedouin people tracing and erasing paths in the desert.

The characters of Rushdie's text die at the beginning in an airplane explosion. The millions of fragments that they explode into reconstitute into newness. The story begins with the death of the heroes. The migrant dies and is reincarnated in another land. But in the transmutation, something is lost and something else is gained.

The aim of wandering being the journey itself,

rather than the destination, the restlessness of the traveller becomes written into the language of such a narrative. The Prophet's migration or Hejira from Mecca to Medina repeats the transportation of contemporary characters from Bombay to London. When one moves from one culture to another, an old self collapses into a new one, and with this collapse, language becomes restless, new words, new sounds, new genders are born. The vocabulary of the past, « the untranslatable jokes » of the mother tongue, slide backwards into memory. In the fast anglicisation of the Asian subcontinent, Salahuddin Chamchawala becomes Saladin Chamcha, Jamshed becomes Jumpy, consonants lose their rough edges, vowels become languid, lazy.

Rushdie's Mahound is the Prophet of Recitation.

Like the identities of Chamcha and Farishta, religion, as well as culture, may be an idea derived in and through language. The controversy over those infamous satanic verses that have now been erased from the Qu'ran, is a controversy of words as much as gender politics : « The story of the goddesses » : Mohammed is asked by the Meccan people if he will include the worship of their three goddesses al Lat, al Uzza, and al Manat in his new religion. Mohammed, calculating shrewdly that this is the expedient thing to do, agrees to grant the goddesses their stature. His affirmation is recorded in the holy book. Later on, however, he revokes the verses by saying that the mistake was induced by the devil and that Gabriel had appeared to correct the word of God. The story is noted to be a

fabrication because the Prophet is infallible.

The satanic verses represent the addition and subtraction of meaning from the Qu'ran, through the addition and subtraction of words. The thrones of the three goddesses are usurped by the One God. Since language is so slippery, are we to believe in the story or the refutation of the story, the autonomy of the feminine or the aggressive takeover of the masculine?

In this palimpsest of a novel, time periods, cities, landscapes, characters, accents, words, men, women all overlap. A nomad author performs a multiple syncretism, a radical fragmentation of monolithic traditions. Instead of a monotheistic Islam, or a White England, or a Hindu India, he proposes the racial, cultural and linguistic hybridity of the postmodern nation.

Un homme biculturel parle de la bisexualité, creating a polylingual, polymorphous universe. Une femme indienne se dévoile, inviting herself in the darkness of the veil to her own pleasures. En France, on danse les plaisirs d'être femme. Les styles du féminin.

NOTES

1. Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'éditions, 1977 p. 56.
2. Id., *ibid.*, p. 55.
3. Anita Desai, *Where Shall We Go This Summer ?* Delhi, Orient Paperbacks, 1975, p. 14.
4. Id., *ibid.*, p. 19
5. Hélène Cixous, *Vivre l'orange*, édition bilingue ; le texte anglais a été établi par Hélène Cixous à partir de la traduction de Ann Liddle et Sarah Cornell, Paris, Des femmes, 1979, p. 70-71.
6. Id., *ibid.*, op. cit., p. 30-31.
7. Anita Desai, p. 145.
8. Kamala Das, « The Looking Glass », *The Descendants*, Calcutta, Writers Workshop, 1967, p. 25.
9. Kamala Das, « An Introduction », *The Old Playhouse And Other Poems*, Madras, Orient Longman, 1973, p. 26-27.
10. Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Paris, Théâtre du Soleil, 1987, p. 19.
11. Id., *ibid.*, p. 20.

LE SEXE DU CŒUR
ESSAI DE STÉTHOSCOPIE DE LA POÉSIE LYRIQUE

ANNE BERGER

Qu'est-ce qui fait du poète — de sexe masculin — ce qu'Antoinette Fouque nomme, dans un entretien récemment accordé au *Débat*¹, un « transsexuel imaginaire », c'est-à-dire un sujet qui se veut et se pense, ou encore qui écrit et s'écrit « troué comme une femme », pour reprendre cette fois la formule qu'Eugénie Lemoine-Luccioni emploie dans *La Robe*?² Autrement dit, qu'est-ce qui fait, je ne dirais pas de toute poésie, mais d'une certaine poésie, sinon un genre féminin, du moins un genre littéraire plus féminin que d'autres, tel que le sujet de l'écriture — mais aussi celui de la lecture — puisse s'y concevoir comme femme, et ce, que le poète, voire son lecteur, soit de sexe masculin ou de sexe féminin ? Qu'est-ce qui donne à la poésie un genre ou plutôt un timbre féminin tel que l'homme s'y trouve femme, tel que la femme s'y sente dans son élément, tel encore que la femme-poète n'éprouve pas le besoin de se travestir en homme pour se représenter

dans l'écriture ou s'affirmer comme écrivain, comme c'est souvent le cas, à quelque niveau que s'effectue le travestissement, pour la romancière ? On connaît d'ailleurs la manière dont on associe spontanément, et depuis toujours, les femmes et les poètes dans l'imaginaire culturel. « Les comparaisons sont presque toute la raison des femmes et des poètes », affirme Diderot par la bouche de M^{elle} de Lespinasse dans *Le Rêve de D'Alembert*. La raison de mon propre discours tient ici, non pas strictement à une comparaison, mais à une métaphore, qu'on pourrait dire, par redoublement de la métaphore, matricielle, puisqu'elle désigne électivement le lieu d'émission de la poésie et son genre de production : je veux, pour proposer un élément de réponse à ma question, parler du cœur, lequel obéit, comme on le sait, à des raisons d'un genre autre que celui de la Raison.

C'est le texte de Rimbaud qui m'a menée, sans que je l'aie cherché, jusqu'aux cœurs, dans son cas multiples, qui s'ouvrent pour divulguer à haute voix le secret de la poésie.

Dans un certain nombre de poèmes de Rimbaud qui allégorisent leur mode et leurs conditions de production, le « cœur » figure précisément au cœur du processus de production du poème. Ainsi, dans le sonnet *Oraison du soir* qui propose un portrait du poète en buveur et pisseur, l'activité poétique est décrite comme une opération métabolique d'absorption, de distillation et, finalement, d'expression — au sens littéral du terme — d'une matière liquide d'essence copro-onirique, obtenue par fusion métonymique des éléments ingérés ; au cœur du proces-

sus comme au centre du poème opère le cœur. Dans la première partie du sonnet, le sujet boit de la bière et rêve ; je cite les vers 5 à 8 :

Tels que les excréments chauds d'un vieux colombier,
Mille Rêves en moi font de douces brûlures :
Puis par instants mon cœur triste est comme un aubier
Qu'ensanglante l'or jeune et sombre des coulures.

Siège de la transmutation des « rêves » en « coulures », lesquelles sont excrétées à la fin du poème sous la double forme d'un jet d'urine et d'une oraison, le cœur assume la fonction d'agent centralisateur de l'assimilation et de la circulation des fluides ; il assure la conversion, génératrice du poème, du mouvement d'absorption en mouvement d'excrétion ou d'expression des matières avalées et distillées. C'est dire que le cœur prend ici la place de l'estomac. La descente du cœur dans la région du ventre favorise en outre le reflux du sentimental vers le sexuel, caractéristique du texte rimbaldien. Ainsi dans l'Illumination *Antique*, une voix apostrophe un être apparemment hermaphrodite en ces termes : « Ton cœur bat dans ce ventre où dort le double sexe » (souligné par moi). Le cœur du buveur-rêveur d'*Oraison du soir* est comparé à un « aubier », partie blanchâtre qui se forme chaque année entre le bois dur (c'est-à-dire le cœur) et l'écorce d'un arbre. Il y aurait beaucoup à dire sur ce « cœur-aubier », partie externe de l'intérieur du tronc qui assure et rend palpable sa régénération, jeune bois encore tendre, à couleur ou « coulure » blanchâtre. Contentons-nous de remarquer pour l'instant que, par contagion à la fois métaphorique et métony-

mique, le « cœur » du poème prend non seulement de l'estomac mais du sexe. Reste à savoir quel sexe. Les commentateurs de Rimbaud se sont beaucoup intéressés au « sexe » du cœur de sa poésie. Car le cœur, dont les occurrences sont innombrables dans l'œuvre — à l'exception notable des *Illuminations* —, ne cache pas sa nature sexuelle, et la cache d'autant moins lorsqu'il est lui-même caché, par exemple sous une soutane, comme dans l'espèce de pseudo-autobiographie du poète en style héroï-comique intitulée *Un cœur sous une soutane*, ou encore dans le poème de 1870 intitulé *Le Châtiment de Tartufe*. Dans les deux cas, le « cœur amoureux » tisonné sous la robe, et d'où jaillissent de lyriques sécrétions ou de secrètes oraisons, affirme la disposition phallique que lui dénie le port de la robe. De là à faire systématiquement du « cœur » un métonyme du sexe masculin dans l'œuvre de Rimbaud, il y a cependant un grand pas, aveuglément franchi par certains critiques.

L'un d'eux, au demeurant excellent exégète³, a commenté en ce sens l'espèce de chanson diversement intitulée *Le Cœur du pitre*, *Le Cœur volé* et *Le Cœur supplicié*. Celle-ci fait partie du cycle des poèmes consacrés aux sièges répétés de Paris, par les Allemands d'abord, par les Versaillais ensuite. Une espèce de bateau — figure emblématique probable de la Ville de Paris — s'y exprime à la première personne, comme plus tard « le bateau ivre »⁴, et gémit sur le sort de son cœur, qu'abreuvent de dégoûtants « jets de soupe » lancés par une troupe de « pioupious » :

Mon triste cœur bave à la poupe,
 Mon cœur est plein de caporal !
 Ils y lancent des jets de soupe,
 Mon triste cœur bave à la poupe.

Glosant sur la « bave » du « cœur supplicié » — et confondant sans doute la « poupe » avec la proue —, le critique en question déclare ce « cœur » de sexe masculin. Que le « cœur » touche encore une fois au sexe, cela est certain. La seconde strophe de la complainte du bateau met en évidence la signification sexuelle de l'épreuve subie par le « cœur » en assimilant les « jets de soupe » dont il est victime à des manifestations « ithyphalliques » :

Ithyphalliques et pioupiesques
 Leurs insultes l'ont dépravé !

Le supplice du cœur a donc tous les caractères d'un viol ; le bateau se trouve ainsi en position féminine et son cœur qui « bave à la poupe » — c'est-à-dire à l'arrière du bateau — se comporte à la fois comme un orifice anal (arrière pollué), comme un orifice buccal, puisqu'il « bave » et que son supplice consiste à être forcé de consommer des « jets de soupe » et de « caporal », et, enfin, dans la même ligne métonymique, comme un orifice audio-oral, que violent les *insultes* ithyphalliques.

A l'évidence, le cœur des pitres-prêtres et le cœur du bateau n'ont pas — ou ne sont pas — le même sexe ; ils ne jouent pas la même partie. Quant au poète, tel qu'il se figure par exemple en buveur et « jeune bois » dans *Oraison du soir*, il concentre en son « cœur-aubier » des valeurs sexuelles indéceses. *Dans le cœur et du cœur* coule « l'or sombre et

jeune des coulures », liquide à la faveur duquel se mêlent jouissance orale et jouissance génitale, puisque son « or » confond en sa couleur la bière avalée et l'urine que le poète répand haut et loin à la fin du sonnet (« Je pisse vers les cieus bruns, très haut et très loin »). La posture érigée du pisseur dans le dernier tercet donne à penser que le cœur a des prédispositions péniennes, encore que sa comparaison à un aubier — bord interne non dur, bois coulant, de l'écorce — en infirme ou démente la prétention au durcissement phallique, voire en modifie l'orientation sexuelle. Il importe en tout cas que le « cœur » soit le lieu d'une certaine confusion, sinon d'une fusion, de l'érotisme oral et de l'érotisme génital, de la bière et de l'urine spermatique, enfin, de morphologies sexuelles tendanciuellement divergentes.

Le poète montre son cœur dans un autre portrait en vers d'allure biographique daté de juin 1871 et intitulé *Les Sœurs de charité*. Le poème commence par célébrer les attraits très féminins du jeune aspirant-poète : le « jeune homme » « Qu'eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune / Adoré dans la Perse un Génie inconnu » ressemble aux « jeunes mers, pleurs de nuits estivales, / Qui se retournent sur des lits de diamants ». La troisième strophe raconte la naissance du désir du « jeune homme » pour la « Femme ». Ce désir passe par — ou s'énonce d'abord comme — une identification à la « sœur de charité », alter(a)-ego de l'amour. Or, c'est au niveau du « cœur » que se situe et se produit l'identification :

Le jeune homme, devant les laideurs de ce monde
Tressaille dans son cœur largement irrité,

Et plein de la blessure éternelle et profonde,
Se prend à désirer sa sœur de charité.

Le « cœur » du « jeune homme », siège de ses désirs érotiques et de leurs substituts poétiques, est présenté comme un cœur blessé d'une blessure large et profonde ; par la blessure sort ou rentre le désir de l'autre, et surtout de cette autre à qui sa « blessure éternelle » le fait ressembler : sa sœur de charité, la « Femme », dont le poète, dans les strophes suivantes, déplore qu'elle ne ressemble pas assez à elle-même. Notons enfin que le « jeune homme » est décrit comme « *plein* de la blessure » (souligné par moi) : on peut donc le dire « troué comme une femme », selon la formule d'Eugénie Lemoine-Luccioni, mais à condition d'ajouter que le « trou » est justement pensé et vécu, par le poète comme par la femme, non comme un trou dont le vide fait horreur, mais comme un *trou plein*, une blessure débordante et toujours susceptible d'abonder, par exemple de cet « excès de sang épanché tous les mois » que « le blessé » évoque quelques strophes plus loin.⁵ « Cœur ensanglanté », « cœur supplicié », ou « cœur largement irrité », il se pourrait que le « cœur » du poète soit essentiellement *blessé* et que son exhibition ait valeur méta-poétique, en ce qu'elle signifie la trouée et l'ouverture du discours poétique.

La poésie de Rimbaud, dans sa phase lyrique, parle donc *du* cœur, dans le double sens de la préposition « de » : depuis le cœur et à propos de celui-ci. Et elle n'est évidemment pas la seule. Je m'en tiendrai à deux exemples, empruntés à la production lyrique moderne : le cœur s'ouvre de toutes parts dans la poésie de Rilke. Voici par exemple en quels

termes Rilke célèbre l'être-poète dans le sonnet VII du premier livre des *Sonnets à Orphée* :

Célébrer, c'est cela ! Etre dont l'office est de célébrer,
il surgit, tel un minéral, du silence de la pierre.
Son cœur, ô périssable pressoir, d'où coule
un vin que les hommes ne sauraient épuiser.⁶

Là encore, la poésie sort par l'ouverture du « cœur », telle un vin inépuisable qui se destine à être absorbé et savouré par la bouche.

Dans la section d'*Heures grecques* intitulée « Le voyageur », Hofmannsthal recourt à une figure similaire pour décrire sa rencontre avec le fantôme de Rimbaud. La scène de la rencontre imaginaire, dans le désert et l'anonymat, des deux poètes, peut se lire comme une allégorie du moment de la lecture d'un poète par un autre. Décrivant les effets produits par la fugitive apparition du poète-vagabond, le narrateur d'*Heures grecques* raconte l'arrivée de son propre convoi à une fontaine « qui se répandait pure et vive entre les pierres » :

Ici, peu d'heures auparavant, s'était aussi étendu
le naufragé à l'existence dénudée et vagabonde ;
autour de nous, unanime, toute la nature nous
épiait comme une ennemie. Il me sembla en buvant
que *l'eau coulait de son cœur jusqu'au mien.*⁷
(Souligné par moi.)

Comme chez Rilke, l'opération de transmission et de réception de la poésie est figurée comme un cœur-à-cœur, qui ressemble lui-même à un bouche-à-bouche. Pour que l'eau coule directement d'un cœur dans un autre, il faut que le poète et son lecteur aient tous deux la bouche sur le cœur, ou le

« cœur en bouche ». « Sans transition », selon le mot du buveur-lecteur, cette coulée d'un autre cœur dans le sien fait alors remonter à la conscience de ce dernier, depuis les profondeurs de son être, des images de sa propre adolescence, à l'image de l'adolescence du poète qui s'est ainsi communiquée à lui. Et le narrateur de conclure l'ensemble de cet épisode par cette phrase :

Un jour, tout ce qui vit, tous les paysages se dévoilent tout entiers, *mais à celui-là seul dont le cœur est ému.* (Souligné par moi.)

Cette « sympathie débordante » (c'est encore une expression employée par Hofmannsthal⁸) que suscite la manifestation de la poésie me semble exemplaire de la manière dont celle-ci se donne à lire. La symétrie des positions du producteur — ou de l'émissaire — de la poésie et de son lecteur-récepteur, le caractère immédiat du transit cordial, tel que le cœur s'adresse directement au cœur sans que le passage à — ou par — l'extérieur fasse obstacle au rapprochement des intériorités, tout cela illustre le rêve de transitivité de la communication poétique. En outre, comme chez Rilke ou chez Rimbaud — mais il en va sans doute de même pour tout poète lyrique —, la poésie se fait fluide, eau ou vin (avec leurs variantes rimbaldiennes : bière ou cinabre), signalant ainsi l'affinité élective de son cœur avec le canal de la jouissance orale. Rimbaud met en évidence le rapport consubstantiel de la poésie à l'oralité lorsqu'il évoque avec mélancolie, au tout début d'*Une saison en enfer*, le temps révolu d'un paradis qui date d'avant son rejet de la poésie :

Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où tous les cœurs s'ouvraient, où tous les vins coulaient.

L'ordre de succession des deux propositions relatives et leur parallélisme syntaxique permettent aux « cœurs » de fonctionner dans un double sens, en tant qu'organes de production *et* de réception : les vins peuvent couler aussi bien *des* cœurs que *dans* les cœurs ouverts à cet effet, témoignant cette fois de la transitivité interne de cet organe, capable d'assurer à la fois la circulation du dedans vers le dehors et du dehors vers le dedans.

La poésie serait donc bien une « histoire de cœur », comme l'écrit encore Derrida dans une courte méditation intitulée *Chè cos'è la poesia ?*⁹ S'interrogeant sur l'essence de la poésie, Derrida réfléchit à la vocation qu'a celle-ci de s'imprimer dans la mémoire du cœur — qui est un mode et un genre particulier de mémoire. Jouant sur l'idiome, il rappelle que la poésie est faite pour être « apprise *par cœur* ».¹⁰ Le poème s'écrit en effet de manière à habiter l'intimité de la communauté parlante qui le recueille et le retient. Les vers « tombent à pic, dans l'unique cible de tous les vers — le cœur », note Tsvetaeva dans sa langue suraiguë.¹¹ Il se trouve que, chez Derrida, comme chez Rimbaud, Rilke ou Hofmannsthal, le cœur se comporte en estomac. Mimant l'essentielle intimité du poème avec son destinataire, sa manière de *parler* dans l'écriture, le texte de Derrida se présente en partie sous la forme d'une prosopopée de la poésie, au cours de laquelle celle-ci dicte à son lecteur les conditions de sa réception ; elle prescrit

en particulier la forme — et le canal — que doit prendre leur cœur-à-cœur.

Mange, bois, avale ma lettre, porte-la, transporte-la en toi, comme la loi d'une écriture devenue ton corps : *l'écriture en soi*.¹²

L'écriture en soi, c'est-à-dire l'écriture en elle-même, ou en personne, mais aussi l'écriture *en moi*, lecteur ou lectrice : la poésie devenue mon corps sous l'effet de son incorporation orale. Et le premier à se nourrir du poème est sans doute le poète lui-même, qui est son propre lecteur ou le premier réceptacle de ses productions, comme Rimbaud nous le suggère encore dans *Oraison du soir* :

*Puis, quand j'ai ravalé mes rêves avec soin,
Je me tourne, ayant bu trente ou quarante chopes,
Et me recueille, pour lâcher l'âcre besoin.*

La poésie est avalée ou ravalée comme elle est émise, par la bouche du cœur, lequel comprend dans son activité gustative et digestive les lectures de l'œil et de l'oreille. Œil et oreille fonctionnent alors comme autant de bouches — ou d'orifices — qui mènent au cœur où prend corps le poème, prêt à circuler de bouche en bouche au fil de ses récitations.

Tout type d'écriture a sans doute son lieu et son mode d'énonciation imaginaires. La philosophie se conçoit peut-être directement par la tête, comme Athéna sort de Zeus. Une brève stéthoscopie de la poésie nous a appris ou confirmé qu'elle passe, quant à elle, par le cœur, et que ce dernier se situe plutôt dans la région du ventre qu'il ne siège dans la poitrine — lorsqu'il ne remonte pas dans la bouche.

Nous savons un peu mieux, à présent, comment ce

cœur, doté d'une mobilité quelque peu hystérique, fonctionne. Il *s'ouvre* pour laisser se déverser hors du corps ou dans le corps, selon qu'il est en position de produire ou de recevoir, le liquide poétique, lequel ressemble plus, toutefois, à une boisson vivifiante — élixir de vie, eau ou vin, lait ou manne — qu'au fluide séminal, sauf à filer indéfiniment la métonymie. Bref, ce cœur a, comme nous l'avons vu, des aptitudes d'estomac et, j'ajoute, de matrice, dans la mesure où il est à la fois organe de production et agent de transmutation des matières et, simultanément, orifice assurant entrées et sorties. On sait d'ailleurs que l'estomac fonctionne explicitement comme un équivalent de la matrice chez certains auteurs masculins. Dans le rêve d'hybridation généralisée des espèces naturelles (acte poétique par excellence, dont le « mélange » des sexes constitue le paradigme) prêté par Diderot à d'Alembert, le « philosophe » utilise estomac et matrice comme des cornues interchangeables.¹³

En somme, puisque le cœur-à-cœur lyrique fait la part belle à la fonction et à la jouissance orales, et, avec elles, aux métaphores métapoétiques de déversement ou de débordement, puisqu'il privilégie les valeurs d'intériorité et d'ouverture, et que ce sont là autant de traits qui caractérisent une économie psycho-libidinale à dominante féminine, peut-être pourrait-on dire que le don du poème favorise l'instauration d'une relation imaginaire que je qualifierai de « gynosexuelle » entre le poète et son lecteur, qu'ils soient homme ou femme.

NOTES

1. Cf. « Femmes en mouvement, hier, aujourd'hui, demain », in *Le Débat*, n° 59, avril 1990, p. 135.
2. « Le travesti proclame son phallus, le transsexuel le refuse. Le travesti cache et nie le trou du sexe. La fonction du vêtement y est celle de couverture phallique. Le transsexuel se veut troué comme une femme [...] », *La Robe, Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Le Seuil, Coll. « Champ freudien », 1983, p. 119.
3. Il s'agit de Steve Murphy, rimbaldien aussi inventif qu'érudit ; à ce sujet, voir son article intitulé : « Le sacré-cœur volé du poète », in *Lectures de Rimbaud*, ouvr. coll. sous la direction d' A. Guyaux, *Revue de l'université de Bruxelles*, 1982, p. 27-45.
4. Sur l'instance d'énonciation du *Cœur supplicé*, voir A.E. Berger, « Je est une autre. Lectures de quelques chants d'amour parisiens », *Romantisme*, n° 72, Paris, 1991.
5. « Tu nous rends tout, ô Nuit pourtant sans malveillances, Comme un excès de sang épanché tous les mois. »
6. « ... Sein Herz, o vergängliche Kelter/eines den Menschen unendlichen Weins. » Cf. *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, trad. J. Angelloz, Aubier-Montaigne, coll. bilingue, 1974, p. 154-155.
7. Cf. *Hugo von Hofmannsthal* présenté par E. Coche de La Ferté, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973, p. 176. Ces fragments en prose sont datés de 1912.
8. *Ibid.*, p. 177.
9. Publiée pour la première fois dans la revue italienne *Poesia* en 1988 et republiée dans *Poésie*, n° 50, 1989, p. 109-112. (Les philosophes qui ont des oreilles retrouvent sans doute plus facilement l'entrée du cœur.)
10. On pourrait évoquer à ce sujet les termes dans lesquels Baudelaire prononce l'éloge de la poésie de Marceline Desbordes-Valmore : « Elle a les grandes et vigoureuses qualités qui s'imposent à la mémoire, les trouées profondes faites à l'improvisite dans le cœur... » (Cf. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, in *Œuvres complètes*, La Pléiade, éd. Pichois, vol. 2, p. 147.
11. Cf. « Un soir d'ailleurs » (extrait de *Prose*), trad. L. Epschtein-Diky, in *Poésie* n° 50, p. 39.
12. *Chè cos'e...*, op. cit., p. 110.
13. Toutes les unions de la matière, toutes les transsubstantiations dont *Le Rêve de D'Alembert* simule l'effectuation, passent par le canal d'un « vase licite », estomac utérin qui permet au

LECTURES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

philosophe de se penser comme producteur du vivant, voire d'envisager sa parthénogenèse : « Comment cela [la venue à l'existence de D'Alembert] s'est-il fait ? En mangeant et par d'autres opérations purement mécaniques. Voici en quatre mots la formule générale : Mangez, digérez, distillez *in vasi licito, et fiat homo secundum artem* » (souligné par l'auteur). (Cf. *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, Garnier-Flammarion, 1972, p. 42.)

MISE EN SCÈNE D'UNE LECTURE DIFFÉRENTIELLE BUÑUEL : « CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR »

MIREILLE CALLE-GRUBER

Cet obscur objet du désir est le dernier film de Luis Buñuel. En 1977, le cinéaste a soixante-seize ans. On sait que le récit, librement inspiré — comme on dit — du roman de Pierre Louÿs *La Femme et le Pantin*, met en scène les déboires amoureux du veuf et quinquagénaire Mathieu Faber, indéfiniment repoussé-attiré par Conchita Pérez, jeune bonne espagnole qu'il désire d'autant plus qu'elle finit toujours par se dérober à lui au moment de l'acte sexuel. Si bien que le fil de l'intrigue, jouant sur les schémas les plus classiques, s'enroule et se déroule selon les symétriques oscillations du Fort/Da freudien ; cependant que le pantin-bobine est manipulé dans toutes les règles de la mythologie occidentale et chrétienne qui survalorise la virginité de la femme, et que la tension du ressort dramatique semble obéir parfaitement à l'art du différé tel que Pierre Corneille, par exemple, l'inscrit en ce vers fameux : « Plus le désir s'accroît, plus l'effet se recule. »

Avec cette non-effectuation diégétique, par quoi le désir reste à la lettre inconséquent, et le récit platonique, le scénario en somme paraît réglé par le seul processus de volte-face et revirement que dicte le code culturel et psychologique d'une jeune rouée — caractère courant dans la typologie littéraire. Laquelle jeune rouée ne cessera, notamment, de souffler le chaud et le froid, de faire alterner promesse de don et interdit (affleure, sous-jacent, l'adage : « Souvent femme varie ») ; et affirmera encore, au terme d'une surenchère de provocations et d'humiliations, contraignant Mathieu à la regarder faire l'amour avec le guitariste — « La guitare est à moi, j'en joue à qui me plaît », lance alors la protagoniste, qui fait là, littéralement, ce qu'elle dit —, affirmera donc, à la fin de l'histoire et après le geste sinon de viol du moins de violence de Mathieu à son égard : « La scène d'hier c'était une comédie. (...) Maintenant je sais que tu m'aimes. Mateo, je suis toujours vierge. Tiens la clef pour que tu viennes quand tu voudras. »

Nouvelle surprise pour le personnage comme pour le spectateur : elle dit à présent qu'elle ne l'a pas fait (ou qu'elle a fait semblant) et qu'elle a traversé « intacte » toutes ces aventures. Le discours de Conchita, en clair, lui refait une virginité. Effectivement, l'image, peu après, corollaire, déstabilise la signification de ses paroles par associations métaphoriques : dans une vitrine de lingerie fine usagée, sous les yeux du couple Mathieu-Conchita qui se promène bras dessus bras dessous et momentanément (?) raccommo­dé, paraît vivre une hyménée, une femme se met à recoudre une dentelle déli-

cate, tachée de sang et déchirée d'un accroc. Une virginité, cela peut donc bien se refaire ; et le reflet spéculaire qui, à ce moment-là, donne à déchiffrer dans la vitrine de la galerie marchande l'inscription inversée de l'enseigne d'en face, à savoir *Reprographie*, et qu'accentue le mouvement champ contre-champ de la caméra¹, ce reflet spéculaire en dit long quant à la possibilité de spéculation sur la virginité. C'est ce que le cours du film, en effet, n'a cessé de faire *miroiter*, à Mathieu, et en toutes ses facettes.²

Bref, à s'en tenir à l'intrigue, et malgré toutes les subtilités, on n'aurait là que la plus orthodoxe des visions de la prétendue différence sexuelle telle que l'homme la raconte depuis des siècles dans les légendes du féminin où il met en scène l'activité de son propre imaginaire — en particulier les fantasmes de duplicité de la femme, de défloration, de cocuage — et l'invention des règles sociales avec lesquelles il tente de maîtriser la situation.

Une fois de plus, on aurait donc cet unique récit, n'était la formidable entorse narrative qui vient tout subvertir et qui, empêchant la lecture coutumière, non seulement sème la perversion dans les représentations les plus traditionnellement acceptées, mais pose en outre la différence sexuelle dans la perspective d'une irréductible *altérité*.

C'est sur le seul plan de la narration que se joue la différence. Intervient là une anomalie inédite, qui n'a étonnamment aucune incidence, en revanche, sur le cours de l'histoire, où elle est tue, passée sous silence : le personnage de Conchita est interprété par *deux* comédiennes : deux comédiennes aussi

différentes l'une de l'autre que Carole Bouquet et Angela Molina. Parfaitement opposées, se démarquant plus nettement encore par leur voisinage, les deux actrices fonctionnent bientôt comme des prototypes féminins plus que comme des individus : l'une filiforme, froide, hautaine, calculatrice, française ; l'autre potelée, sensuelle, spontanée, naïve, espagnole. La frigide, l'allumeuse. La terroriste, la flamenca.

L'entorse est audacieuse, et la question qui se pose est aussitôt celle de savoir quels sont les nouveaux enjeux qui, supérieurs aux impératifs narratologiques, mettent en péril la vraisemblance et la cohérence du récit. Quelle autre visée fait échec à la nécessaire téléologie romanesque ? Ou bien l'utilise, peut-être, pour parvenir à ses fins ? En somme, qu'est-ce qui se dit là qui a besoin pour se faire entendre de brouiller les habitudes lectrices ?³

Disons-le d'entrée : Buñuel veut apprendre au spectateur à lire différemment ; à *lire dans la différence* par des remises en cause ; à *lire la différence* — en l'occurrence la différence sexuelle, la plus radicale, emblématique — par interprétation pluri-voque, qui multiplie les lectures.

Deux processus majeurs sont, pour ce faire, à l'œuvre. D'une part, avec *la surenchère* : la mise en scène des clichés pervertit le sens, sorte de représentations que fragilise une telle exhibition ; d'autre part, avec *la rupture* : la lecture de l'identité advient sans identification, dissociant la connaissance de toute reconnaissance. En somme, en rajouter (lecture au second degré) et en découdre (sorte de dis-lecture) sont deux façons d'élaborer un réseau conflictuel des significations, d'opacifier celles-ci

pour faire apparaître les problèmes de la transparence aveugle.

REPRÉSENTATION DE REPRÉSENTATIONS :

LA MACHINE MACHISTE

C'est au système de représentation, effectivement, que s'attaque le film de Buñuel : utiliser *deux* représentantes ostensiblement différentes pour *un* personnage, c'est contrevenir à un certain nombre de conventions et empêcher (ou pour le moins retarder) que des effets romanesques s'avèrent ; notamment, l'incarnation du personnage et l'identification du spectateur. A tout moment, il y a solution de continuité, irruption de l'hétérogène, perte de l'unité, exhaussement de la fabrique narrative. Il y a davantage : la situation narrative est d'autant plus intenable qu'elle confond l'inconfondable. Car ce n'est point une affaire de sosie, de double, de quiproquo, mais ce sont deux catégories mentales, deux fantasmes que l'on brouille. Deux images/imageries de *la femme*.

Autrement dit, le spectateur ne s'y habitue pas ; ne peut faire abstraction des corps comédiens ; ne peut faire la somme, ni prendre globalement ou par le biais, lui que la narration désormais *divise*, contraint de remarquer et de marquer la différence. Et l'anomalie, afin d'échapper à la récupération des clichés, s'aggrave d'un dérèglement supplémentaire : en vérité on ne s'y retrouve pas parce que les stéréotypes s'intervertissent et dysfonctionnent. L'allumeuse prend parfois le rôle de la frigide et ferme sa porte à Mathieu ; la froide calculatrice a des gestes d'agui-

cheuse et se fait généreuse, rendant à Mathieu l'argent dérobé par les copains. Pire : la bipartition ne respecte pas même l'unité séquentielle, et les comédiennes (se) partagent une situation ou un épisode. Bref, si la narration de Buñuel met en scène les clichés du féminin, c'est pour mieux en faire lire *l'arbitraire*.

La représentation, en outre, par le montage d'un enchâssement narratif, se polarise sur le point de vue masculin. Le film commence à Séville, où il montre les débris d'une lutte dans une chambre, puis le départ de Mathieu Faber pour Paris. Mais, dès que le protagoniste est dans le compartiment de train, dont il interdit l'accès à une jeune femme (Conchita) en lui versant un seau d'eau sur la tête, c'est lui qui assume le récit des événements en flash-back : il fait à ses compagnons intrigués — voyageurs-voyeurs dont la curiosité est à l'image de la nôtre — le récit des malheurs qui l'ont conduit à ce geste. C'est le dispositif de la subjectivité. Et l'on peut dès lors penser que Mathieu *Faber fabrique*, comme son nom l'indique⁴, une histoire ad hoc afin de se justifier et de passer pour la victime de la fausseté féminine. C'est son point de vue machiste qui se trouve ainsi mis en perspective et en cause par ce montage en abîme qui entraîne distanciation et perversion.

Le récit, en ménageant dans la relation de Mathieu quelques interruptions qui rendent présents les deux niveaux narratifs et leur enchâssement — passage du contrôleur, trajectoire du convoi, commentaire des passagers — rappelle au spectateur qu'il est *en train* : en cours de narration, en cours de fabrication. *L'homo faber* se forge donc un plaidoyer, des alibis,

aux dépens d'une prétendue duplicité féminine source de tous ses maux : bref, une machine machiste que le narrateur Buñuel s'amuse à gripper ; car cette idéologique duplicité-selon-Faber le rend aveugle à la réelle altérité (plan de la narration) de Conchita. Mathieu ne *voit pas l'alternance* des comédiennes et poursuit la relation dans son optique, *comme si de rien n'était*.

Le spectateur, par contre, gêné par la double apparition, ne peut plus en croire ses yeux. Se désolidarise de Mathieu : comment peut-il, lui, ne pas voir la différence ? Constate la fermeture de vue de Mathieu : Conchita est *la-même-pour-lui*, seulement, dans l'univers de son récit. Dès lors, le piège de Buñuel peut se refermer sur son personnage : *l'homo faber* est refait et défait, non sans dérision⁵, par son propre aveuglement, ou plutôt par l'aveuglement à ses propres fables. A preuve cet insolite objet qui traverse parfois l'image, à la façon surréaliste : un sac en toile de jute, qui charge le dos d'un passant anonyme, puis celui de Mathieu. Le symbolisme se précise lorsque le majordome de Mathieu énonce cet axiome : « Les femmes (...), ce sont des sacs d'excréments. » Mais la symbolique se renverse à la fin du film, lorsque Buñuel assume à nouveau la narration. Le sac de jute dans la vitrine (où s'est inversée peu avant l'inscription *Reprographie*) s'ouvre et donne à voir son contenu : un tas de lingerie fine parmi laquelle la dentelle souillée et déchirée qui sera raccommodée. Autrement dit, la boîte de Pandore ne contenait, bien sûr, que les fantasmes sexuels-culturels de *l'homo faber*, pris à son propre piège : celui de l'abolition de la différence.

Le sac de jute en effet se révèle ainsi emblématique du récit de Mathieu : sac à malices que cet obscur objet du désir qu'il se fabrique lui-même.

OÙ L'ŒIL ENTEND

On l'aura déjà noté au passage avec Faber qui fabrique et le récit en train : pour que puisse s'instaurer une lecture *dans* et *de* la différence, Buñuel a dû en somme inventer le singulier dispositif qui maintient la distance contradictoire et permet de doter le spectateur d'un œil qui entend. En effet, faire en sorte qu'il ne puisse en croire ses yeux, c'est soustraire le narrataire à l'hypnose cinématographique ; et par là créer en lui une disponibilité critique. La dualité des actrices entraîne donc la double activité du spectateur : l'œil, hypnotique, accueille l'imagerie machiste d'une non-différence ; l'oreille, qu'alerte la *bévue*, devient instrument critique. En faisant diversion, Buñuel introduit donc la diversité de lectures et sa prise en compte.

Ainsi, la culotte de cuir qui oppose au désir de Mathieu ses impénétrables lacets, la plus érotique des ceintures de chasteté que le cinéma ait jamais produite, fait de Conchita, à la lettre, une fille *fort culottée* ; cependant que le vêtement représente, et inverse, non sans dérision, les rapports de forces dont la tradition s'inquiète en ces termes : qui, des deux, porte la culotte ?

Ainsi, non moins, la curieuse scène dans laquelle Mathieu, ayant convoqué la mère de Conchita dans son bureau, tente d'acheter la fille. La séquence se déroule comme suit :

« J'aime votre fille, beaucoup. Je voudrais unir ma vie à la sienne. » « Vous voulez l'épouser ? » demande la mère. On entend « clac » ; Mathieu sonne, tout en continuant à l'adresse de la mère : « Pour l'instant, je ne peux pas. Plus tard, peut-être... Je vous propose... » Interruption : entrée du majordome qui retire triomphalement de la pièce... une souris prise au piège. Sortie du majordome. Mathieu reprend : « Je vous propose qu'elle vive avec moi. »

Avec l'intrusion contrapuntique s'entend bien sûr l'argotique signification souris-femme, et par suite ce que Mathieu ne raconte pas : il s'agit de prendre la « souris » au piège sans se faire prendre soi-même. Plus tard, à son cousin qui lui conseille d'épouser Conchita : « Si je l'épousais, je serais tout à fait désarmé. » Cela découvre, et grève, non sans ironie, les rapports de possession qui préoccupent la tradition en ces termes : qui, des deux, *aura* l'autre ? Car Conchita ne viendra pas : elle est bien plus *fine mouche* que celle qui tombe (autre séquence simulacre) si facilement dans le verre de Mathieu.

Les exemples abondent. Tous visent à provoquer une émancipation de la lecture : lire la différence et dans la différence par rapport au normatif culturel. C'est-à-dire, à l'opposé de celle des bons bourgeois qui partagent le compartiment de Mathieu et ses idées (sa compartimentation).⁶ La leçon de Buñuel n'est pas banale : la lecture c'est en somme une auberge espagnole⁷ ; on y trouve ce qu'on y apporte : la reproduction des clichés, ou leur altération. On peut y apprendre, dans le second cas, l'ambivalence : à interpréter, à supputer, à douter, à inventer. (Et, par exemple, à la fin du film, après le long récit

de Mathieu qui tient la position centrale, la narration reprise par Buñuel est « muette » : on voit le couple dans les rues de Paris et on ne peut que supputer ; sont-ils raccommo­dés ? forment-ils à présent un « vrai » couple ? ou est-ce encore, entre eux, comme un mariage blanc ?)

UNE LECTURE DIFFÉRENTIELLE

De fait, le film s'est construit sur le double principe de répétition-inversion, et la dernière séquence révèle le précisément la clef de son fonctionnement. Il faut, une fois encore, en revenir aux deux vitrines face à face de la hallé marchandé qui forment un dispositif transparent. A droite, l'enseigne *Photocopies Circulaires. Reprographie* du magasin où le couple entre. A gauche, l'enseigne *Prêt-à-porter Dames*. Or, lorsque le couple sort du magasin de reproduction et se dirige vers la vitrine opposée, où l'enseigne s'inverse, et où va s'exposer la lingerie que l'on sait, il ne s'inscrit rien d'autre que ce que le film n'a cessé de faire en répétant les lieux communs du prêt-à-penser qui régit le discours amoureux : les exhiber au point d'en inverser la valence positive en valence négative et, par suite, tout leur enseignement convenu.

Ainsi l'altération narratologique qui dans le film donne véritablement deux visages au personnage féminin enseigne-t-elle à accepter l'inaliénable identité de l'autre, c'est-à-dire sans recourir à l'identification ; sans ramener/réduire l'autre à soi. Sur le plan de l'histoire, l'unité et l'unicité de la protagoniste sont parfaitement crédibles ; sur le plan de la nar-

ration, la représentation bifrons est hors la loi narrative et empêche que le spectateur se confonde avec le personnage... et confonde tout.

Mais Buñuel, avec ce dernier film, dit davantage. Savoir lire la différence sexuelle, c'est se donner les moyens de lire *toute* différence, car c'est savoir se placer hors de soi : c'est-à-dire hors *sa* (propre) loi. Et sur ce point, le changement du titre *La Femme et le Pantin* pour celui de *Cet obscur objet du désir* signale le déplacement qui s'est opéré et qui fait vaciller les délimitations.

Si bien qu'il faudrait là développer toute une dimension du film — ce que le temps imparti ne me permet pas — qui est indissociable de la différence sexuelle : la dimension du politique. Car Buñuel, par le leitmotiv en contrepoint des attentats, bombes, sabotages, terrorisme, voitures piégées et explosion finale qui embrase l'écran en une rupture irrémédiable⁸, le souligne assez : lire la différence sexuelle, c'est lire le politique. (N'oublions pas à cet égard que Conchita est « la bonne espagnole », l'immigrée qu'on expulse selon le bon plaisir, l'exploitation-prostitution de la prolétaire.)

Alors, on le present, cet obscur objet du désir — si proche (déictique) et si éloigné —, cela pourrait être non plus le désir de l'autre ramené à soi, mais le désir de l'altérité, *contre* soi forcément, contre sa propre culture. Désir de connaissance qui est aussi désir de s'altérer — et d'inventer une autre forme de relation/narration. La règle du jeu que propose Buñuel est double : il n'y a de lecture que différentielle ; sa pratique prend toujours à partir de soi — cet obscur objet de l'insaisissable devenir-autre.

NOTES

1. Montrant d'abord cet objet du désir, le symbolique hymen, puis, de l'autre côté de la vitrine, le couple qui regarde, qui parle et qu'on n'entend pas (car on est *dans* la vitrine), puis, la femme visiblement contrariée s'étant éloignée, l'homme, seul, fasciné.

2. Exactement depuis la scène de la première dérobade, où Conchita dit à Mathieu : « Je suis *mozita* (...). Je ne suis jamais allée avec un homme. » Le personnage de la mère est particulièrement ambigu quant à cette spéculation, faussement bigote ou habilement maquerelle.

3. On s'étonne que, dans son livre consacré à Buñuel, Marcel Oms règle la question avec légèreté, attribuant, selon ce « qu'aurait répondu Buñuel lui-même », la présence des deux actrices à un accident de distribution et à une commodité quant à la coproduction franco-espagnole. (M. Oms, *Don Luis Buñuel*, préface de J.-C. Carrière, Les Éditions du Cerf, collection « 7-Art », Paris, 1985, p. 185.)

4. Le nom du personnage est une invention de Buñuel. Dans le roman de Louÿs, il s'appelle André Stévenol.

5. Le film a parfois recours au gag : en l'occurrence, celui de l'arroseur arrosé. Car le récit de Mathieu, déclenché par le seau qu'il renverse sur la tête de son ex-compagne, se boucle par le seau que Conchita, qui est tout de même montée dans le train et qui l'a suivi, verse à son tour sur la tête de Mathieu. Comme si un geste effaçait l'autre, le couple est reformé à la descente du train. Evidemment, se lit aussi, dans le geste de Mathieu, le symbole d'un retour du refoulé.

6. Il y a un magistrat, un psychologue (nain !), une femme bon chic bon genre un rien sainte-nitouche, accompagnée de sa fille.

7. On sait que, dans *Le Fantôme de la liberté* (1974), film précédant *Cet obscur objet du désir*, Buñuel met magistralement en scène le fonctionnement fantasmatique de « l'auberge espagnole ».

8. Il convient de noter que, significativement, cette dernière séquence de la vitrine de la galerie marchande a, pour bande-son, un extrait de la *Walkyrie* de Richard Wagner.

CONCEPTS JURIDIQUES
ET DIFFÉRENCE SEXUELLE

FRANCINE DEMICHEL

INTRODUCTION

Le langage juridique a mauvaise réputation : il est accusé d'inintelligibilité. Mais toutes les propositions de simplification n'ont jamais abouti. Pourquoi ? Parce que le langage juridique se trouve dans une position contradictoire.

Il a une vocation d'instrument de communication car il gère les réalités sociales, donc la place de la femme dans la société ; et, parallèlement, il est mal communicable, donc peu utilisé par les catégories les plus défavorisées, celles qui en auraient le plus besoin. Or ce langage juridique a une double structure.

D'une part, au niveau des principes juridiques, il est ambigu : il reprend les mots de liberté, d'égalité, par exemple. Mais il leur donne un sens spécifique, subjectif.

D'autre part, la technique juridique a un langage ésotérique : les mots ont alors un sens rigoureux, mais la connaissance de leur sens est alors réservée aux juristes.

Pourquoi cette situation contradictoire ? Parce que le droit a une double fonction. Il a tout d'abord une fonction de gestion : il est alors langage technique, incontournable, instrument du fonctionnement d'un Etat de droit.

Mais il est aussi langage idéologique, avec une fonction de légitimation, en donnant aux valeurs sociales l'autorité de la règle.

C'est cette fonction de légitimation qui nous intéresse ici principalement.

Le droit, comme mode de constitution des rapports sociaux, vise à organiser l'intelligibilité de ces rapports, à offrir une image sociale structurée, une symbolique globale. Le droit légitime la société, donne une respectabilité au social. Dès lors, le droit doit apparaître comme un système clos, structuré, cohérent. Le droit est toujours présenté par la doctrine comme systématique, rationnel. Peu s'attachent à montrer les incohérences et les contradictions, les transitions, les failles, les règles irrationnelles.

Or il faut bien savoir que les règles de droit s'appliqueront d'une façon ou d'une autre, selon la stratégie qui les sous-tend. Même si les citoyens se laissent persuader que ce que le droit dit existe : construire juridiquement le réel suffit parfois à faire croire que le droit c'est le réel, que le réel *est* juridique.

Dès lors, il faut que les femmes apprennent à utiliser le droit : le droit peut être aussi un langage libérateur. Les femmes doivent pouvoir se situer *dans* le droit, dedans et non plus dehors. Pour le moment, elles se situent uniquement dans leur droit. Les femmes ont conquis le droit (avec un petit *d*) d'avoir des droits et d'être dans leur droit (avec un petit *l* et

un petit *d*), mais sont-elles dans LE DROIT avec un grand *L* et un grand *D* ? Non.

Il faut lutter à un double niveau : d'une part pour que la réalité se conforme au droit, pour que le social rejoigne le juridique, mais aussi pour transformer le droit.

Le droit n'agit pas que pour le passé ou le présent mais aussi pour l'avenir : c'est un cheminement en attente d'une infinité d'actes, par lesquels il s'accomplira. Mais, pour agir dans un système, il faut commencer par bien le connaître.

I. LE DROIT, ACTEUR DU CAMOUFLAGE DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

Or il est d'autant plus difficile de connaître le droit qu'il se présente souvent de façon neutre : le droit est discret, refuse l'ostentation. Comme tout langage, il désigne ce qu'il escamote.

Il est d'autant plus efficace qu'il apparaît comme normal : il banalise les choix dominants, renvoie à des apparences, à des évidences qui semblent incontestables.

Le concept de « sujet de droit » ne paraît pas pouvoir être remis en question. Pas plus que le concept de « nature » ou d'« universel ». Il renvoie à l'être humain, appelé « homme » dans le droit (même les femmes, évidemment). Les femmes sont absentes du droit. Or on sait qu'on ne remarque jamais l'absence de ceux qui ne sont pas connus, mis en évidence. Les femmes n'existent pas puisqu'elles n'ont rien à dire juridiquement.

Le droit glisse insensiblement du normatif au normal et du normal au normatif par une idéologie implicite, celle de l'objectivité et celle de la neutralité.

Le normal sociologiquement dominant devient légal (l'être humain est appelé « homme »). Le légal, par là même, devient garant du normal.

Ainsi à travers son concept abstrait et impersonnel de « sujet de droit », le droit ne prend pas en compte la situation des femmes. Désincarné, le droit fait silence sur le corps, la sexualité. Dans le Code civil, quand le sexe est désigné, c'est sans qu'il soit défini. Du fait de la pudibonderie bourgeoise du XVIII^e siècle, certes. Mais aussi, plus profondément, il s'agit d'une territorialisation implicite de la femme.

La femme est assignée à un lieu (le foyer, le dedans), parfois à une nationalité (celle du mari), à une fonction (exclusion de certaines fonctions publiques, cf. l'article 6 de la loi du 13 juillet 1983).¹

Même quand le statut juridique de la femme change, ce qui est le cas en France actuellement, son rôle social change-t-il ?

Le modèle dominant reste celui de l'infériorisation de la femme : la femme continue d'appartenir dans l'imaginaire social au domaine de l'être et non du faire, du passif et non de l'actif (« *c'est* une femme »). Elle appartient à cette essence mystérieuse qui se définit par elle-même : sans référence au métier, à la classe sociale ou au pays. Dans le cadre du binôme « nature, culture », on l'a souvent dit, le naturel féminin est un naturel qui tend à revenir continuellement à la nature, tandis que le naturel de l'homme tend à la culture, à la domination de la nature.

Le fait d'être une femme « active » (à un poste élevé de la hiérarchie des fonctions, par exemple) reste une singularité. Un homme est « dans son droit » en étant un homme. C'est la femme qui est dans son tort.

Le sexe n'est pas seulement vécu comme un mode d'individualisation des personnes, mais comme un mode de caractérisation des rôles. Or, dans le droit, les jugements d'attribution ont toujours prévalu sur les jugements de relation.

Le corps féminin est produit autant que producteur (produit social, bien qu'il soit en fait producteur de la vie).

En droit, l'indicatif est un impératif : il « impose » un *droit* d'être qui est en fait un devoir-être : il signifie à un homme, ou à une femme, ce qu'ils sont.

Le droit modèle le corps humain, il transforme et déforme l'individu.

En banalisant le terme « homme » pour dire être humain, on valorise implicitement le sexe masculin, qui devient *le* modèle du bien, l'image de la raison, de la morale.

Même quand l'homme n'a plus de pouvoirs juridiques exorbitants sur la femme, ce qui est le cas dans le droit français actuel par exemple, son image de Père tout-puissant subsiste. L'image du Dieu, du Père/Dieu, du roi des fondations avec le sceptre, est toujours présente.

Le droit a censuré le corps par identification de l'individu au Père fondateur, au chef de famille.

La symbolique du droit ne s'est pas dégagée de la symbolique religieuse monothéiste : Dieu unique, le Père tout-puissant.

On est devant l'iconographie du pouvoir mâle, qui, en toute bonté, pardonne aux pauvres pécheurs et pécheresses et châtie éventuellement (exercice du droit de grâce). On retrouve ici la fonction latente, cachée, idéologique, du droit : faire

croire que les préjugés historiques sont normaux, évidents.

Dans la sphère de la production, du politique, partout, à la tête de toutes les institutions, *un* « homme » si souvent masculin que la fonction n'est jamais féminisée (le genre « neutre » est masculin : *un* ministre, *un* député, *un* proviseur...). La femme, dans le droit, a longtemps été cantonnée à la sphère de la reproduction et non de la production. Les femmes sont largement absentes de l'histoire officielle, du monde politique, absentes en tant qu'individus sexués.

Le droit délimite spatialement et donc politiquement ceux qui sont dedans (enfermés, les exclus) et ceux qui sont dehors (dans le social).

Les femmes ont-elles franchi la ligne ? Non. D'ailleurs, faut-il laisser subsister cette ligne de démarcation entre le dedans et le dehors ?

Le droit, comme institution, est un porte-parole autorisé, il édicte les actes solennels de catégorisation qui tendent à produire ce qu'ils désignent. Il signifie à quelqu'un son identité : il *la* lui exprime et il *la* lui impose. L'homme et la femme deviennent alors ce qu'ils sont par essence.

L'homme *est* son corps, alors que le plus souvent la femme se contente *d'avoir* un corps : elle gère son corps comme un patrimoine. Le corps féminin a une histoire propre que le droit ne prend pas en compte.

L'homme a le plus souvent un rapport d'existence avec son corps alors que la femme a le plus souvent un rapport de propriété avec son corps (elle doit le protéger, elle peut le vendre, l'exhiber, on peut « le doter »).

Pour l'homme, le corps est un moyen de volonté libre et autonome. Pour la femme, il peut être pris comme une chose étrangère. La fonction de reproduction, elle-même, n'est pas sexuée dans le droit : la logique de la valeur d'échange domine ici aussi celle de la valeur d'usage : le travail physiologique et psychosomatique de la reproduction est traité par le droit de manière déssexualisée.

Et quand, par accident, une femme exerce une fonction d'autorité, c'est rarement de la même façon qu'un homme. Car, si la fonction est identique, le rôle que joue la femme dépend aussi d'un modèle propre qui relève d'une autre symbolique que le modèle masculin.

Le rapport des femmes au pouvoir est différent parce qu'il s'incarne dans un corps différent, les identifications historiques du corps des femmes sont autres que celles du corps des hommes.

Le rôle « normal » de la femme dans le droit n'est pas l'exercice du pouvoir mais le dedans. L'ordre politique et social est masculin. Dans cette perspective de fonctionnalisme sexuel, la femme participe à la société par le biais du privé, l'homme par le public.

La *représentation* dominante continue à relever de la toute-puissante « puissance maritale » de l'article 213 du Code civil (appliqué jusqu'en 1938) : devoir d'obéissance au mari, la femme n'ayant pas de vie privée par rapport au mari : droit pour le mari de surveiller la correspondance et les fréquentations de sa femme, droit de choisir seul le domicile conjugal, droit d'interdire toute activité professionnelle à sa femme.

La femme était (est) cantonnée dans la sphère du privé, du secret, de l'obscur.

Cette différence sexuelle, ainsi camouflée par l'idéologie juridique, comment la réintroduire dans le droit ?

II. LA DIFFÉRENCE SEXUELLE, ÉLÉMENT DE PERFECTIONNEMENT DU DROIT

1. Le droit, en ce qui concerne l'égalité ou la non-égalité des sexes, est passé par trois stades.

Le premier stade a été celui de l'inégalité discriminatoire à l'encontre des femmes, inégalité particulièrement voyante en droit familial (gestion du patrimoine, choix du domicile, choix du métier, éducation des enfants), en droit politique (privation du droit de vote jusqu'en 1944 en France).

Dans un deuxième stade, on est parvenu progressivement à une égalité juridique à peu près complète dans les textes, sous la pression notamment du droit international.

Ainsi l'accès à la fonction publique peut faire l'objet, on l'a vu, dans des cas très limités, d'un recrutement distinct, mais plus jamais d'une exclusion.

De même, les dernières règles discriminatoires du droit familial ont-elles été récemment supprimées.

Il reste à passer au troisième stade, qui est celui de la discrimination positive en faveur des femmes. Cette discrimination est amorcée mais incomplète.

Elle peut en effet revêtir deux formes : celle de la *discrimination-protection* et celle de la *discrimination-promotion*.

Et de ces deux points de vue, l'état du droit est très différent.

La *discrimination-protection* a atteint un niveau sinon totalement satisfaisant, du moins relativement appréciable (interdiction d'exercer certains métiers possibles, loi « antisexiste », textes contre le « harcèlement sexuel »...).

Cette politique de protection reste fondée sur l'idéologie du « sexe faible ». Elle ne peut dès lors avoir valeur que de palliatif. L'égalité réelle a besoin d'une autre armature conceptuelle.

On peut rechercher cette armature à partir de l'idée de *discrimination-promotion*. En effet, la répression dont les femmes ont fait l'objet leur a fait prendre un retard historique que la seule égalité juridique n'est pas en mesure de combler. Il faut donc, ici comme en d'autres domaines, prévoir des mécanismes d'inégalité compensatrice.

Certaines tentatives ont déjà été faites qui ont pris la forme de la méthode des quotas. Ainsi en 1982 le projet de loi sur le recrutement des conseils municipaux prévoyait sur chaque liste un plafond fixé à 75 % de candidats du même sexe. Le Conseil constitutionnel a jugé incorrecte cette disposition. L'eût-il acceptée qu'elle eût probablement été insuffisante. Car la méthode des quotas est de l'ordre de la statistique, de la numéricité, donc du constat, ou d'une planification volontariste dont les limites ont été abondamment démontrées.

Or le droit actuel est, lui, de l'ordre de l'abstraction — a-numérique, du singulier impersonnel (un).

Et on ne peut passer du singulier au pluriel, du Nombre aux nombres statistiques, que par le biais de la réalité culturelle. Et le rôle du droit doit être actuellement de permettre à cette réalité culturelle

de progresser. S'il est vrai, par exemple, que les femmes ne sont pas admises à l'E.N.A. parce qu'elles ne s'y présentent pas, le droit doit inventer les mécanismes compensateurs leur donnant l'envie et la possibilité de s'y présenter.

Ainsi une politique spécifique de promotion interne au sein de la fonction publique pourrait-elle participer à cette progression culturelle et sociale.

Il faut donc compléter le processus d'assimilation par celui de *particularisation* de la situation des femmes.

Cette logique nouvelle devrait permettre de retrouver des femmes à part entière, qui ne soient pas juridiquement fractionnées dans leurs différentes pratiques sociales, et de mettre fin aux discordances entre ce qui est vu et ce qui est dit, entre ce qui se fait voir et ce qui est.

Le concept de discrimination permettrait de réunifier les deux sexes en acceptant leurs différences, en les intégrant.

Dans la théorie de la différence ainsi construite, on renverse en positif l'utilisation de la diversité biologique comme facteur d'inégalité.

2. Le droit français est fondé sur un certain nombre de concepts (personne, propriété, entreprise). Il faut élargir cette liste des concepts principaux et y introduire le concept de *contrôle*.

Il faut introduire en droit des mots nouveaux : liés à des catégories extra-patrimoniales, qui ne soient plus nécessairement liées à des qualifications de fiction : un oiseau est un meuble, certes, mais c'est aussi un être vivant que l'on peut détruire, ou protéger.

Il faut dépasser le sens commun des mots, certes, mais le juriste doit expliquer *qu'il* ment par rapport au sens commun et *pourquoi* il ment.

Il est faux de croire que les concepts juridiques soient un pur et simple décalque des catégories du réel : on ne peut se contenter de calquer le droit sur le fait.

Chaque concept juridique supporte une véritable sédimentation théorique, des influences multiples.

Il faut donc travailler à faire évoluer les concepts juridiques, non plus de façon manichéenne (bien/mal, pur/impur, dedans/dehors, force/faiblesse) mais en dénonçant ce que recouvre l'abstraction, l'impersonnalité des concepts actuels.

Dans le droit, les concepts sont davantage rapportés à des essences qu'à des situations, à des circonstances. Il faut que le droit s'inscrive davantage dans les situations.

Le droit est un droit du sujet, neutre, impersonnel — la vérité du droit reste une vérité essentialiste.

Les concepts juridiques sont des concepts immobiles.

Le droit doit réintroduire la subjectivité : il faut éliminer le Sujet avec un grand S et permettre aux individus en situation une identification concrète : les femmes doivent pouvoir s'identifier à elles-mêmes et non à un modèle masculin.

Il faut intégrer la singularité dans les concepts juridiques.

Créer du droit, cela doit pouvoir être synonyme de scandale : ne pas hésiter à être incongrue, déplacée. A dénoncer l'anesthésie de certains concepts. A appeler un chat un chat et non un animal domestique. Appeler une femme une femme et non un homme.

Rejeter les termes impersonnels, supprimer les euphémismes. Mettre les coulisses sur le devant de la scène, quitte à déplaire, à offusquer. Dire crûment les choses tues (les viols, des salaires inégaux, le proxénétisme, l'intimidation sexuelle, les retards de carrière, l'élimination de la sphère du politique, l'absence de transmission du nom...). Créer du droit, cela peut être aussi débanaliser, offusquer, aller contre les évidences, poser les problèmes là où on ne les attend pas. Il faut, pour les femmes, jeter la neutralité par-dessus les moulins. Quand l'inconcevable est présenté comme normal, il faut le dire. Il faut faire passer sur le devant du social ce qui reste derrière. Il faut accepter de déplaire, d'offusquer même. Les bonnes mœurs ne s'inscrivent pas seulement dans la ligne de l'ordre public juridique. Elles constituent un élément déterminant de la reproduction de l'ordre social. Elles garantissent une stratégie de différenciation sociale et un partage anthropologique qui redouble et légitime les rapports de forces sociaux, la pratique répressive (morale, goûts de la catégorie dominante). Les couches dominées de la société sont les victimes privilégiées des infractions aux mœurs, d'où un contrôle renforcé sur les femmes, les enfants et les classes populaires.

3. Créer, c'est aussi révéler l'inconcevable, le palpable, la vie. C'est mettre fin à ce qui a succédé au fonctionnalisme sexuel : à l'interchangeabilité des rôles.

Les femmes, face à un droit aristotélien, cartésien, binaire, uniforme, doivent le tordre vers le complexe, le contradictoire. Non pas reproduire à l'identique

mais innover. Montrer qu'un individu peut être *à la fois* coupable et non coupable, dedans et dehors, faible et fort, sage et fou (voir les « Folles » de la place de Mai).

Dire qu'une femme peut être contradictoirement comme un homme et différente — qu'il peut y avoir une égalité inégalitaire et des discriminations égalitaires.

Actuellement, la femme perd sa propre individualité sexuée pour devenir égale et se présenter sur la scène juridico-politique comme un neutre-masculin.

Dans le droit, il faudrait inventer des concepts permettant aux femmes d'apparaître à la fois comme des êtres humains *ET* comme des femmes spécifiquement.

Il faut sexuer les concepts juridiques.

Le monde des êtres (les sujets de droit) est un universel signifié par son élément masculin : il faut réduire cet élément à sa partialité, à sa particularité d'un sexe, et non des deux.

Au sein de l'identification normative égalité = neutre = universel, il faut introduire la tension égalité/différence. Jusqu'à présent les femmes ont dû se glisser dans le modèle masculin anonyme dominant. Ce faisant, elles devenaient « personne ».

Entre l'individu (le sujet de droit) et le peuple souverain de la société juridique classique, elles n'avaient pas leur place ; l'ont-elles davantage actuellement dans les structures technocratiques ?

Il faut sortir du formalisme abstrait, de la séparation, de l'isolement. Réintroduire le *temps présent* dans les diverses temporalités juridiques qui, jusqu'à

présent, ont fortement privilégié *le temps des fondations*, avec le mythe du Père créateur qui renvoie à la dogmatique de l'intemporalité ou le temps prométhéen, temps du futur, avec *la loi transformatrice*.

Car le temps présent n'a été jusqu'à aujourd'hui, en droit, synonyme que de répétition individuelle et d'instantanéité, donc d'aléatoire. *Et sans doute faut-il creuser davantage ce concept du temps vivant, temps actuel, temps de la vie.*

Dans un système bouclé, cohérent, homogène, il faut développer le pluralisme, qui ouvre des brèches, mettant en relief les contradictions, les paradoxes, les incohérences.

Faut-il aller jusqu'à demander aux femmes de produire leur propre droit, leur sous-système juridique ? Les syndicats, les associations, les Eglises, les minorités ethniques, parviennent à produire leur propre droit. Mais pas les femmes, qui ne font pas partie de l'ordre juridique pluraliste.

On les a annexées d'autorité à l'univers juridique des hommes. Le législateur paternaliste et protecteur les a désignées « hommes » : elles doivent se satisfaire d'être traitées comme telles, comme les pauvres, les exclus, par préterition, par abstraction, par généralisation. Le droit est euphorisant, il cache ce qui est dérangeant : il ne veut pas déplaire inutilement. Donc, le droit n'épale pas la chair, le désir, la vie, le palpable, le sale, la faim, la laideur...

Car, si les femmes peuvent, au sein de la société, comme les hommes et avec eux, créer un droit technique, elles ne savent pas élaborer un droit politique, un droit pour l'émancipation réelle des femmes. Car il ne s'agit pas seulement de tenir un

discours *politique sur le juridique*. Il faut aussi tenir un discours *juridique sur le politique*.

Par exemple, il faut faire légitimer les droits des femmes dans les contrats, en exigeant des salaires égaux à ceux des hommes et une protection identique.

Sinon, les femmes resteront encore des sujets juridiques en attente qui, faute de règles protectrices, devront chaque jour et chacune d'entre elles, telles des Pénélopes, reconstruire leur situation dans la société. Et seules y parviendront les plus notables d'entre elles.

Car, si les femmes peuvent, comme les hommes, participer à la création du droit technique, en tant que fonctionnaires, avocates, magistrats, conseils juridiques, rares sont les femmes qui, en tant qu'éluës nationales, participent à l'élaboration politique du droit.

Les femmes participent à l'élaboration technique du droit existant, qu'elles contribuent à conforter. Mais, collectivement, elles ne *créent* pas le droit. Les femmes pourraient, en tant que majorité minorisée, donner une nouvelle dimension au droit : ouvrir des brèches dans le système juridique clos qui est le nôtre et qui se reproduit sans grandes modifications. Montrer les incohérences. Mettre l'accent sur les transitions, les frontières, les glissements, les intersections, les incertitudes, l'improbable, tout ce qui n'est que rarement pris en compte dans le droit actuel. S'intéresser autant au « qu'est-ce que la règle sous-tend, signifie ? » qu'au « comment la règle fonctionne ? »

Il faut utiliser davantage le sens du concret que

l'on prête aux femmes pour que les concepts juridiques abandonnent le domaine des essences déréalisées pour celui des situations, des circonstances : il faut inventer de nouveaux concepts juridiques.

Des concepts qui ne soient pas que des généralités mais qui contiennent une part importante de singularités. La philosophie du sujet a occulté tout un pan social, celui des situations, celui des relations, ce que certains appelaient « naturalité ». Les verbes ont, en droit, une importance considérable. Peut-être faudrait-il accorder davantage de place aux conjonctions.

On a souvent fait remarquer, chez les linguistes, que le *ET* introduit la différence, la diversité, la multiplicité.

Le droit connaît très bien l'identité, le système, l'unicité. Mais l'entre-deux, le mouvement, le mélange, ce qui évolue et change, l'agencement complexe des choses, le droit ne sait comment les appréhender. L'expérimentation du corps, la spécificité du vivant, la naissance, échappent au droit. C'est pourquoi le droit sépare souvent les femmes d'elles-mêmes, les rend invisibles à elles-mêmes.

Les femmes se sentent ainsi souvent piégées par le droit. Elles ne font rien du droit, se contentent de l'utiliser par défaut.

Les femmes doivent apprendre à mettre en scène (le droit), *leur* droit, qui est autant droit de rupture, de passage que de pouvoir. Les femmes sont souvent « entre deux », entre dedans et dehors, entre enfants et métier, entre beauté et efficacité. Les femmes sont des « sujets » coupés en deux, écartelées entre nature et culture, entre raison et folie, entre volonté et soumission. Nomades, mobiles, inhi-

bées, elles n'ont pas construit de symbolique juridique : elles s'identifient soit à ce que l'homme est et fait, soit à ce que l'homme attend d'elles.

Le droit parle, désigne, mais il ne dit pas ce qu'il voit.

Les femmes doivent apprendre à se servir des règles de droit (*du* droit) pour se faire reconnaître socialement, acquérir une respectabilité sociale, une légitimation implicite. Le droit doit alors permettre de transformer la pratique courante. Le droit peut devenir un instrument de normalisation car la normalité prend appui sur la norme. Ce qui est légal devient peu à peu légitime. En silence, tacitement, le droit fait accepter comme normal ce qu'il édicte. Posons la problématique juridique dans des termes nouveaux.

Transformons le droit pour changer l'image de la femme dans la société.

En intégrant la différence sexuelle, l'Etat de droit se développera, certes, mais autrement.

NOTES

1. Quelques statistiques : dans la fonction publique, il y a égalité globalement entre femmes et hommes (50 % - 50 %). Mais, si les ministères sociaux sont assez largement féminisés, le ministère de l'Intérieur est à 90 % un ministère d'hommes. Les femmes sont majoritaires dans les corps enseignants assurant des enseignements du premier et du deuxième degré. Elles représentent 30 % des effectifs de la magistrature judiciaire, mais leur présence dans les grands corps est presque symbolique : 8 % des membres du Conseil d'Etat. Elles n'occupent, d'autre part, que 10 % des emplois de direction de l'Administration centrale. Et ne représentent que 12 % de l'effectif du corps des administrateurs civils et 25 % de l'E.N.A.

Enfin, sur 77 présidents d'universités et de grands établissements, il n'y a que 4 femmes...

SENTIR / PENSER LA DIFFÉRENCE
« NOTRE-DAME DES FLEURS »
de Jean Genet

MAIRÉAD HANRAHAN

Il y a un épisode de *Notre-Dame des Fleurs* où Jean Genet explore la différence sexuelle par rapport à la différence entre penser et sentir. Je me réfère au passage où, s'en retournant du célèbre bal travesti, les trois hommes, Divine, Notre-Dame et Seck Gorgui, quittent la « merveilleuse » rue Lepic, qui descend justement à pic, pour la banalité du boulevard, et où Divine redescend sur terre dans un autre sens, en se voyant évincée des attentions de Gorgui par les attraits de Notre-Dame, travesti en femme pour la première fois.¹

Au premier abord, Genet semble distribuer la différence sexuelle de façon on ne peut plus classique :

Divine redevint la Divine qu'elle avait quittée durant la descente de la rue Lepic, afin de penser plus prestement, car, si elle sentait « femme », elle pensait « homme ».

Sentir s'inscrit du côté de la femme, penser du côté de l'homme. Cependant, afin de penser plus prestement, elle redevient *la* Divine et non pas Louis

Culafroy ; étant donné, en outre, qu'à la fin du passage Genet dit pour récapituler qu'elle redevient Divine « n'ayant plus à penser », l'opposition entre sentir « femme » et penser « homme » se révèle d'emblée instable. La formulation curieuse de l'opposition ne va guère de soi non plus : les noms ont apparemment une fonction adverbiale, ce qui ouvre la possibilité de l'existence d'autres modes de penser et de sentir (*odor di maschio*, par exemple ?). Si la phrase semble d'abord proposer une opposition entre sentir « femme » et penser « homme », elle sert surtout à mettre homme et femme entre guillemets.

Cette instabilité ne fait que se souligner au fur et à mesure que le paragraphe avance :

On pourrait croire que, revenant ainsi spontanément à sa véritable nature, Divine était un mâle maquillé, échevelé de gestes postiches.

Mais alors la « véritable nature » de Divine est-elle d'être mâle, ou d'être maquillé, ou d'être un mâle maquillé ?

Mais il ne s'agit pas de ce phénomène de la langue maternelle à laquelle on a recours aux heures graves.

Genet évite la précision avec une grande précision : ce « phénomène de la langue maternelle » est-il la croyance que Divine est un mâle maquillé ? ou le retour spontané à la véritable nature ? ou peut-être la véritable nature elle-même ? En ce dernier cas, revenir à sa véritable nature, ce serait avoir recours à un phénomène de la langue ; Genet serait-il en train de suggérer la nature linguistique de la — de toute — différence ?

Pour penser avec précision, il faudrait justement que Divine ne précise pas ses pensées :

Pour penser avec précision, Divine ne devait jamais formuler à haute voix, pour elle-même, ses pensées. Sans doute, il lui était arrivé déjà de se dire tout haut : « Je suis une pauvre fille », mais, l'ayant senti, elle ne le sentait plus, et, le disant, elle ne le pensait plus.

Formuler, c'est apparemment déformer ; elle change le sentiment en le pensant, elle change la pensée en l'énonçant. C'est le sentiment de sa féminité, à titre prétendument d'exemple, que le propos de Divine formule, et (dé)figure : elle se pense une fille. C'est la formulation de sa féminité qui se trouve ici entre guillemets. Or la différence sexuelle a trait non seulement à ce qui est formulé, mais à la formulation, à la manière dont on la formule ; après avoir commencé le paragraphe avec la différence entre sentir « femme » et penser « homme », Genet se met maintenant à élucider leur hybride, penser « femme » :

En présence de Mimosa, par exemple, elle arrivait à penser « femme » à propos de choses graves, mais jamais essentielles. Sa féminité n'était *qu'une* mascarade. Mais, pour penser « femme » en plein, ses organes la gênaient.

Divine arrive à penser « femme » dans la mesure où elle évite les choses essentielles, où elle ne prétend pas à l'essence, apparemment parce que la féminité fait partie de son essence ! N'étant pas « *qu'une* mascarade », la féminité est aussi de la non-mascarade, de la véritable nature. Elle fait partie de l'essence, mais seulement partie : pour penser « femme » en plein, les organes de Divine la gênent.

Tout en envisageant donc une féminité au-delà de la femme, une féminité qui ne serait pas le propre de la femme, Genet flirte avec une différence sexuelle anatomique, une différence qui, imagine-t-on, n'aurait pas une origine linguistique.

Ou bien si ? Dans ce qui suit, langue et corps s'embrouillent, penser ressemble à un acte sexuel ; la question est de savoir quel est le sexe de cet acte sexuel :

Penser, c'est faire un acte. Pour agir, il faut écarter la frivolité et poser son idée sur un socle solide. Alors venait à son aide l'idée de solidité, qu'elle associait à l'idée de virilité, et c'est dans la grammaire qu'elle la trouvait à sa portée.

Divine parvient à penser, acte non frivole, solidement fondé, en faisant appel à l'idée de solidité, qu'elle associe à l'idée de virilité ; cherchant à faire le rapport avec ce qui précède, on se dit que Genet explique ici pourquoi les organes de Divine l'empêchent de penser « femme » : penser, c'est alors faire un acte viril. Mais Divine arrive à penser, à agir, en ayant recours à des idées, en pensant ; c'est déjà la pensée qui lui permet de penser, il n'y a de « socle solide » pour une idée qu'une autre idée. C'est ainsi l'idée de virilité qui fonde la virilité (le sérieux, la solidité) de ses pensées : c'est l'idée, ou plus précisément la langue, qui est à l'origine. La virilité est un phénomène de la langue, c'est en fait dans la grammaire que Divine la trouve (trouve son idée) « à sa portée ».

Toutefois, cette idée se remarque moins pour sa solidité que pour son instabilité extrême, elle manque justement de virilité.

Car, si, pour définir un état qu'elle éprouvait, Divine osait employer le féminin, elle ne le pouvait pas pour définir une action qu'elle faisait.

Pour Genet, la différence sexuelle est de *genre grammatical*, ce sont les genres grammaticaux (de la langue maternelle de Genet lui-même) qui l'instituent, la soutiennent — soutien dont en même temps il souligne l'aspect changeant, instable. Divine emploie le féminin grammatical pour définir *un* état qu'elle éprouvait mais non pas *une* action qu'elle faisait. En plus, l'action que la grammaire lui fait viriliser ici diffère en genre de l'« acte » qu'est penser. Penser équivaut sans doute à un acte sexuel, mais l'on est tenu, de par la frivolité même de l'écriture, de se demander de quel sexe il s'agit, c'est-à-dire de se demander si Genet n'élabore pas après tout le penser « femme » dont ses organes frustrèrent Divine, et non un penser « homme » en quelque sorte plus naturel. Serait-ce que Divine ne trouve tout simplement pas *l'audace* nécessaire pour penser « femme » en plein ? Que c'est pour penser « femme » qu'il faudrait le sérieux, la solidité ? Et qu'au début du paragraphe, afin de penser plus prestement, avec précision, il fallait non pas penser « homme » au lieu de sentir « femme », mais penser « femme » au lieu de penser « homme » ?

La suite du texte tend surtout à compliquer les choses.

Et tous les jugements « femme » qu'elle portait étaient, en réalité, des conclusions poétiques. Ainsi Divine n'était vraie qu'alors.

Au fur et à mesure que Genet ajoute des préci-

sions, c'est l'imprécision qui augmente. Ces jugements « femme » prennent la relève des verbes penser, sentir, croire, dire, sans que Genet en explique le rapport. Il les déclare des « conclusions poétiques » et précise que Divine n'était « vraie » qu'alors, tandis qu'elle aurait faussé ses pensées en les formulant à haute voix ; est-ce que Divine pense poétiquement dans la mesure où elle pense « femme » ? La poésie est un phénomène de la langue ; Genet ne suggère tout de même pas que les organes de femme conviennent mieux à la poésie que les organes d'homme ! Il a l'air par la suite de respecter une différence anatomique en demandant à quoi les femmes. (cette fois sans guillemets) correspondent dans l'esprit et la vie de Divine. Mais, quelle que soit l'audace de Divine, celle de Genet n'a pas de bornes.

Sans doute, elle-même n'était pas femme (c'est-à-dire femelle à jupe) ; elle ne tenait à cela que par sa soumission au mâle impérieux, et pour elle, femme non plus, Ernestine, qui était sa mère.

Elle n'est sans doute pas femme, mais sa mère ne l'est pas non plus. Pour être femme, il faut être femelle *et* porter une jupe ?

Mais toute la femme était dans une petite fille que Culafroy avait connue au village. Elle s'appelait Solange.

S'inscrit ici une différence entre mère et femme. Dans la suite de cet épisode, Genet développe la différence entre une maternité *indifférente* à tous les niveaux et une féminité qui s'en détache, se définit comme telle. Dans son livre *Glas*, Derrida ébauche

déjà cette différence, lisant la mère comme ce — celle — qui se situe au-delà de l'opposition sexuelle. Dans la partie sur Hegel, il définit la différence sexuelle comme la différence entre l'indifférence et la différence² ; l'intérêt du passage en question tient à ce que c'est la *fille* qui représente le terme de la différence, le phallus, en se séparant de la mère.

Dans l'enfance, il n'y a encore ni différence sexuelle ni différence entre sentir et penser ; Solange et Culafroy, jouant ensemble durant les « jours calcinés » de l'été,

sentaient et pensaient en commun sous la protection de l'arbre à boules de neige.

Les enfants sont liés aussi par le fait qu'ils sont les seuls à transgresser l'interdit maternel, c'est-à-dire à pénétrer les « cavités » d'un certain rocher du Crotto, tout en ayant peur des « êtres maléfiques » dont les mères de famille les peuplent. Ce rocher fait manifestement figure de sexe maternel ; il se remarque en même temps en raison de son aspect phallique :

Le roc s'avancait comme une proue au-devant d'une mer de moissons blondes à reflets bleus.

Les deux enfants aiment — en fait s'aiment — à se rendre au lieu de rencontre de la proue et de la mer, du phallus et de la mère.

Ce rocher du Crotto fait penser à la grotte de Lourdes dans laquelle serait apparue l'Immaculée Conception ; du reste Culafroy s'attendait toujours à

Au procès de Notre-Dame, que dans ce passage nous avons vu y découvrir une vierge miraculeuse, qui, afin de prendre la place de que le miracle fût total,

Divine, le narrateur fait lire dans son aura les mots (entre guillemets) : « Je suis l'Immaculée Conception » (p. 178). Dans *Glas*, Derrida lit l'Immaculée Conception comme une filiation parthénogénétique qui, à force de contourner le père, le troisième terme médiateur, rend floue la séparation du fils et de la mère :

« Le fils ou le phallus de la vierge couche donc immédiatement avec sa mère, le père mort (ou écarté par l'Immaculée Conception, mais se dispensant aussi bien, de ce fait, de passer essentiellement par la mère, engendrant dès lors son fils tout seul, s'auto-inséminant et s'appelant en lui : le fils qui est la mère est aussi le père qui est la mère qui est le fils [...]) feint de n'y plus faire obstacle » (p. 146).

L'idée que chez Genet mère et fils s'échangent, changent de place sans arrêt, me paraît tout à

serait en plâtre colorié, une vierge dont le miracle consiste en la révélation de sa fausse nature, de la fausseté de sa nature. Or c'est Culafroy lui-même, la future Divine, qui sera cette vierge miraculeuse, factice.

Genet imagine une scène d'Annonciation où tout se fait à l'envers de la scène évangélique. C'est Solange qui fait l'ange et Culafroy qui se tient à la place de la vierge pénétrée du verbe prophétique. Solange annonce une mort en des termes qui font penser à une naissance, une mise bas :

Dans un an, un homme se jettera en bas.

Cette prophétie ne se réalise pas mais elle accouche de la différen-

fait convaincante. Cependant, une difficulté se présente : le dogme de l'Immaculée Conception, promulgué en 1864, concerne la conception non pas du Christ mais de la Vierge Marie : il décrète qu'elle a été conçue sans le péché originel, la mère de Dieu ne pouvant être tachée du péché qui est le sort de l'être humain. En appelant Joseph « le père exclu (en soi ineffectif) de cela qui fut immaculément conçu » (p. 246), Derrida semble alors confondre l'Immaculée Conception avec la scène de l'Annonciation où l'ange Gabriel annonce à Marie la naissance vierge d'un fils. Mais Derrida parle ailleurs de Marie comme celle qui « fut conçue sans péché » (p. 230) : l'écriture de *Glas* inscrit la même incertitude entre mère et fils que celle que Derrida fait ressortir chez Genet.

Vu l'importance de l'apparition à Lourdes dans le catholicisme

ce sexuelle, de la différence entre mère et fille. Au moment de la prophétie, Solange ressemble à une « mère poule » ; c'est en fait sa propre naissance comme fille qu'elle ira couvrir au couvent. Neuf mois — justement — après, Culafroy songe qu'il va la revoir, qu'il va voir éclater la tragédie dont elle est « l'auteur » ; mais, dès qu'elle revient, il comprend qu'elle n'est plus en position procréatrice :

Elle n'était plus de lui-même. Elle avait conquis son indépendance ; maintenant cette petite fille était comme ces œuvres qui, depuis longtemps, ont quitté leur auteur : n'étant plus immédiatement la chair de sa

français, je trouve peu probable que Genet, formé, voire réformé, dans un milieu catholique des plus orthodoxes, n'ait pas été parfaitement au fait du dogme de l'Immaculée Conception. Du reste, un autre passage dans lequel Solange est mentionnée — de nouveau dans une digression, cette fois du récit du procès de Notre-Dame — suggère qu'il savait très bien de quelle conception il s'agit. Le narrateur affirme que la « célébrité toute virtuelle » que lui avait promise une chiro-mancienne l'ennoblit comme « une filiation divine, quelque chose peut-être de ce qu'avait éprouvé Joséphine, qui n'oublia jamais qu'elle avait accouché de celle qui deviendrait la plus jolie femme du village, de Marie, la mère de Solange (...). Cette sorte de sacre avait écarté de Joséphine les autres femmes (les autres, mères d'hommes) de

chair, elles ne bénéficiaient plus de sa tendresse maternelle.

La parturition s'est accomplie, la fille s'est détachée, séparée, de la mère, comme une œuvre de son auteur — ou comme une *crotte* :

Solange était devenue semblable à l'un des excréments refroidis que déposait Culafroy au pied du mur du jardin, dans les cassis et les groseilliers.

Culafroy a accouché de la fille sous forme d'excrément.

Il s'agit d'un faux accouchement, en fait d'une fausse couche toute particulière qui mettra un terme à la *mère* ; Culafroy aussi a changé pendant ce temps, s'étant « calciné à vivre près d'Alberto ». La

son âge. Au village, sa situation était proche de celle de la mère de Jésus parmi les femmes du village galiléen. La beauté de Marie illustre le bourg. Être la mère humaine d'une divinité est un état plus troublant que celui de divinité. La mère de Jésus dut avoir des émotions incomparables en portant son fils, puis en vivant, en dormant côte à côte avec un fils qui était Dieu — c'est-à-dire tout et elle-même avec — qui pouvait faire que le monde ne fût pas, que sa mère, que lui-même, ne fussent pas, un Dieu à qui il fallait bien préparer, comme Joséphine à Marie, le jaune brouet de maïs.³ »

La déclaration qu'il est plus troublant d'être la mère d'une divinité que d'être la divinité fait écho à la problématique de la pureté de la Vierge, pour la solution de laquelle fut promulgué le dogme de l'Immaculée Conception (avec la différence ici, bien sûr, que la filiation

non-réalisation de la prophétie fait qu'il ne croit plus aux miracles :

Culafroy voyait se dissiper une autre fonction surnaturelle (...). Pour se rendre intéressante, elle avait joué un rôle ; mais alors, si un mystère se trouvait aboli du coup, un autre plus touffu s'offrait : « D'autres que moi, pense-t-il, peuvent jouer à n'être pas ce qu'ils sont. Je ne suis donc pas un être exceptionnel. » Puis enfin, il surprenait une des facettes du miroitement féminin.

Ce qu'il avait pris pour une vérité miraculeuse, surnaturelle, se révèle de nature fausse, factice ; il apprend pour la première fois l'existence d'une mascarade généralisée, autrement dit que la nature-réalité-vérité est à

divine sert autant à humaniser la divinité — il faut la nourrir — qu'à déshumaniser sa mère). Mais tous les rôles circulent : c'est Marie qui se tient à la place du Christ, Joséph(ine) à celle de Marie ! S'inscrit un échelonnement de la filiation (si Joséphine est à la place de la mère du Christ, Solange est à la place de sa fille) où Genet semble effectivement mêler la scène de l'Annonciation à l'Immaculée Conception, c'est-à-dire impliquer la conception du fils dans celle de la mère.

De plus, à la page qui suit celle où Notre-Dame est dénommé l'Immaculée Conception, des signes permettent de reconnaître l'humain dans un personnage « déshumanisé par la gloire » : le narrateur évoque « un des mille précurseurs de Notre-Dame, ange annonciateur de cette vierge, un jeune garçon blond » (p. 179) ; en qualifiant Notre-Dame de

facettes, dont toutes, sans exception, sont essentielles. L'habillement, par exemple, fait partie de l'essence ni plus ni moins que les organes. Ce qui varie, c'est la précision ou l'imprécision avec laquelle la partie — la facette — représente le tout.

Culafroy surprend l'une des facettes du miroitement féminin : cela n'implique pas que pour Genet le miroitement, l'imprécision, soient propres aux femmes ; au contraire, la femme désigne la « femelle à jupe », celle dont les organes ne sont pas travestis — par opposition justement à la mère.

(A la fin du passage,

vierge avec un ange annonciateur juste après l'avoir appelé l'Immaculée Conception, l'écriture de Genet fait clairement le rapport des conceptions de la mère et du fils.

Derrida travaille cette même citation dans *Glas* (p. 115), et cela de façon particulièrement intéressante. Il la coupe au milieu par un paragraphe en petits caractères, où il reprend, entre guillemets : « Notre-Dame, ange annonciateur de cette vierge » ; c'est-à-dire qu'il taille la citation de telle sorte que c'est Notre-Dame et non le jeune garçon blond qui passe pour être l'ange annonciateur. Une citation exacte en elle-même crée ce qui ne peut s'appeler ici qu'un contresens. Et il *avoue* la fausseté de ce qu'il fait, en commençant le paragraphe interrompu par les mots : « Je n'ai pas le droit d'opérer ainsi, sélectionnons cependant, sectionnons dans les deux pages qui suivent... »

Cependant, à un autre

c'est la découverte d'une castration que rien ne contredit ni ne travestit qui détourne Divine définitivement de la femme. En écoutant « comme une femme » les confidences de Culafroy, Solange rit les « dents serrées », ce qui évoque le fantasme du sexe féminin comme matrice dentée. Or justement ce manque de phallus organique se prolonge dans le domaine symbolique : « Solange laissa s'échapper la baguette de coudrier et pour la ramasser se baissa, en une posture ridicule [...]. Divine ne fit jamais aucune autre expérience de la femme. »)

Culafroy ne manquera

moment du roman (p. 172), Genet lui-même appelle Notre-Dame un ange ; or, justement peut-être, c'est quand la précision trompe que la fausseté dit vrai. Peut-être que ce contresens dit faussement la vérité, que pour Genet tous les rôles circulent. Rappelons que c'est un faux meurtre qui mène à la découverte du vrai pour lequel Notre-Dame sera décapité. Il est, bien sûr, possible que Derrida ait pris l'Immaculée Conception pour la scène de l'Annonciation de bonne foi, mais, par erreur ou à dessein, n'a-t-il pas faussement (dans un livre sous-titré « Que reste-t-il du savoir absolu ? ») dit la vérité, à savoir que, pour Genet, mère et fils sont inséparables ?

La poésie est pour Genet création d'une volonté tendue, arc-boutée ; c'est la tension de l'imagination qui s'apparente à celle du corps, et qui formule la parenté avec celle du corps : la poésie consiste, par exemple, à faire s'échanger accouche-

plus d'esprit critique à l'égard des merveilles, des miracles. Mais, en même temps que la pensée lui ferme le mystère de l'enfance, de l'affect non médiatisé, elle ouvre vers la possibilité d'un mystère artificiel, volontaire, elle ouvre vers la poésie. Plus la vierge à laquelle Culafroy s'attendait était fausse, plus elle était miraculeuse, *poétique*. Genet enchaîne à ce moment-là sur une définition de la poésie :

La poésie est une vision du monde obtenue par un effort, quelquefois épuisant, de la volonté tendue, arc-boutée. La poésie est volontaire.

ment, défécation, érection. Ou à voir une grotte dans une crotte, une crotte dans une grotte. Il n'y a donc rien de proprement poétique à penser « femme » ; Divine pense poétiquement en pensant « femme » en raison de l'impertinence, de l'impropriété, de l'imprécision que cela comporte. Elle agit alors en mère ; la langue lui permet de porter des jugements « femme », de trouver une idée « à sa portée » : la langue permet à n'importe qui d'être mère. Elle déborde, fait déborder le sexe. Pour Genet, la poésie est le phénomène maternel de la langue.

NOTES

1. Jean Genet, *Notre-Dame des Fleurs, Œuvres complètes*, tome 2, Gallimard, 1951, p. 118-124.
2. Cf. Jacques Derrida, *Glas*, Denoël-Gonthier, 1981, p. 157.
3. Jean Genet, op. cit., p. 189.

L'INSISTANCE
RÉFLEXION SUR LA CRÉATION DES FEMMES
(Louise Moillon, Berthe Morisot, Marguerite Duras)

MICHÈLE RAMOND

Ce que l'on peut comprendre par *insistance* me paraît tout entier tenir dans un délicieux tableau de Louise Moillon *Still Life With Cherries, Strawberries And Gooseberries* (1630), exposé au Norton Simon Museum de Pasadena, Californie.

L'*insistance* du tableau apparaît plus encore si on le considère dans son entourage, qui compte parmi les plus belles natures mortes du XVII^e siècle : une *Still Life With Fruits And Flowers* de Balthasar Van der Ast, hollandais ; une autre, du même titre, de l'Allemand Isaak Soreau (1635) ; l'extraordinaire *Still Life With Fruits And Vegetables* du Flamand Frans Snyders... Ces tableaux sont remarquables à la fois par la profusion des fruits et des fleurs offerts à la contemplation et à la dégustation imaginaire et par le mélange des espèces, comme si elles avaient été déversées sur la table sans concertation particulière, fraîchement sorties de quelque corne d'abondance qui n'apparaît pas au regard. Certes, ce manque de concertation est une feinte, et les arrangements sau-

tent à la vue, mais l'effet est quand même celui d'une certaine déconcertation pour prix de la splendeur et de l'abondance.

Dans les deux premiers tableaux, le bouquet de fleurs est séparé de la corbeille, de la coupe et de l'assiette de fruits, mais il y a des pétales de fleurs sur la table, un œillet couché là, de grandes feuilles de vigne qui se détachent, comme un motif floral, sur le fond, des feuilles encore, avec un bout de leur branche, aux prunes et aux pêches, bien sûr aussi aux cerises, des fleurs accrochées à la petite tige des fraises, et il faut bien mentionner la mouche gourmande qui jamais ne manque au tableau, le hanneton, la cigale, l'escargot, des coquillages, des fruits de mer, le papillon. Le dissipateur et étourdi hanneton et la chantante et imprévoyante cigale ajoutent une touche symbolique à ces manifestations délectables de la richesse infinie de Mère Nature, point du tout avaricieuse ni sevrante. Ces qualités sont portées à un paroxysme mémorable dans la composition de Frans Snyder. Sur une colossale table de ferme, coupes, corbeilles, plateaux, assiettes, paniers, saladiers remplis de fruits voisinent, se bousculant et se renversant à plaisir. Il y a par terre au premier plan des légumes répandus qui s'amoncellent, d'autres dans des paniers et des assiettes. Cerises, pêches, raisins, fraises, coings, prunes, figues, baies, noisettes et nèfles mêlés à un bouquet constituent ainsi la moitié supérieure, céleste, d'un édifice composé en sa base essentiellement de légumes : choux, cardons, courges, oignons, calebasses, champignons, carottes, artichauts, navets,

asperges, petits pois, mais aussi pommes, poires et groseilles à maquereau.

Toutes saisons confondues, ces tableaux sont des hybrides voluptueux des délices de la terre. Les fruits de la terre dominant nettement sur les fleurs, qui triomphaient quelques années plus tôt chez Ambrosius Bosschaert (*The Elder*) et Jean Brueghel, mais l'idée maîtresse ou la cohérence de la réalisation sont les mêmes : panachage des saisons, variété et abondance des matières et des coloris, plénitude, offrande plénière et régalande.

Le tableau de Louise Moillon ne fait pas dans le même esprit. En comparaison, il est sec et triste. On retrouve la corbeille, la coupe et l'assiette mais disposées en triangle sur un plateau de table : dans la corbeille, au premier plan à gauche, les groseilles à maquereau, dans la coupe, au deuxième plan et au centre, les fraises, dans l'assiette, au premier plan à droite, les cerises. La petite queue des fraises est bien visible, la queue des cerises est dressée et n'est que très rarement ornée de la feuille (on dénombre sur toute l'assiette remplie à ras bord quatre feuilles), les groseilles sont posées sur un lit discret de feuilles de châtaignier. Hormis la pointe des feuilles et les petites queues, rien ne dépasse de la composition, rien ne regorge des récipients, tout est sagement posé. La seule ornementation consiste en une minuscule grappe de groseilles rouges, au centre, à l'avant-plan, accompagnée de quatre petites gouttes d'eau, et en trois picotages d'oiseaux, un sur une fraise, les deux autres sur des cerises.

Cette offrande du début de l'été serait-elle une offrande mélancolique ? Par rapport aux trois autres, cela ne fait pas de doute. Mais il n'y a de mélancolie dans la sobriété et la concentration thématique que pour autant qu'on décide de voir dans l'abondance et l'hétéroclite les conditions matérielles et morales du bonheur de vivre. Lorsqu'on se contente de regarder le tableau de Louise Moillon sans mettre en question sa différence, il n'apparaît nullement mélancolique. On est au contraire impressionné par sa concentration hypnotique, qui, à travers la fraîcheur des fruits petits et acidulés, amène l'imagination, la sensibilité et le souvenir à se fixer tenacement sur une époque (début de l'été), une saveur, une couleur. La dominante rouge s'équilibre avec le dessin bleu de la porcelaine, tandis que le bistre de la table et de la corbeille réchauffé le vert des feuilles et des groseilles à maquereau. L'acidité tempère l'éclat du rouge, le rouge sucre et réchauffe la verdure des saveurs. La pensée et l'imagination se fixent sur des fruits délicats à saveurs peu contrastées, qui remplissent à ras bord leur récipient sans débordement. On est entraîné à choisir ou à goûter à l'un et à l'autre en comparant. On reste dans une même gamme dont les modulations sont légères. Le grappillon de groseilles rouges fait une concession humoristique au genre des présents et présentations opulents de l'époque. Le fruit minuscule n'évoque aucune abondance, et sa saveur resserrée entre dans le propos constrictif du tableau. On restreint le champ des sensations, on accommode sur les détails, on sonde la luminosité attrayante des petites surfaces, on pénètre à l'intérieur du fruit, on

rêve à des sensations minuscules, diversement acidulées, qui se déploient à l'infini en petites résonances différentielles, on soupèse et analyse l'ineffable.

Combien différemment parlerait-on, si on avait à les traduire en littérature, des goûts et des parfums suggérés dans l'irrésistible côtoiement des roses, des carottes, des courges, des pêches, des poires, des œillets, des prunes et des choux ! Rabelais à peine y suffirait-il, quand le discret tableau de Louise Moillon réclame du littérateur une attention monacale et scrupuleuse en même temps qu'une sensibilité voluptueuse et émotive, capable de vibrer et de s'exalter aux moindres variations de lumière, d'odeurs ou de goûts. Il y a, par rapport aux trois autres tableaux, une réduction de la palette des offrandes et une exigence de concentration, de constriction, de resserrement, d'intériorisation. En contemplant alternativement les groseilles, les fraises et les cerises, on s'isole de tout ce qui n'est pas elles, et, plus on s'isole de tout le reste, plus on s'approche d'un point de fuite mystérieux, foyer acide et ardent du tableau, invisible et obsessionnel, vers lequel toutes convergent.

Ce foyer insistant et invisible nous entraîne à nous abîmer dans le fond presque noir du tableau, où semble se trouver le « réel objet » de la contemplation : œil divin de la convergence de tous les regards au centre lointain du triangle constitué par les trois groupes de fruits. Hypnotique, le foyer d'attraction au centre et au fond du tableau, à l'entrecroisement subtil des sensations de groseilles, de fraises, et de

cerises, suggère peu à peu son hallucination. Quel est-il ? Une condensation émotive et sensorielle des trois présentations de fruits, insistante à se dire autant qu'impuissante ou impropre à se manifester réellement ; la formule abstraite de leurs propriétés entrecroisées, affinées mais subtilement décalées ; la somme complexe de leurs bouquets superposés, l'énigme de leur juxtaposition géométrique ou l'anxiété de leur soustraction imaginaire au tableau.

La condensation évoquée par l'offrande n'a pas, en effet, la prolixité d'une métaphore indéfiniment réversible et génératrice. Elle tend au contraire à sa propre annulation ou à sa transcendance en une unité d'une autre nature que la nature représentée, non immanente au tableau, non directement visible dans le tableau.

La nature, non pas allégorique mais symbolique de l'offrande de Louise Moillon, apparaît aussitôt. Ce qui insiste sous les fruits ou dans les fruits est une chose non directement représentable, intérieure à la nature de la triple représentation frugale et dont le grappillon rougé est peut-être la seule trace, discrète et centrale. C'est l'insistance, le ressassement, la persistance, la ténacité de cette chose, habile à se faire sentir sans se projeter directement, de cette chose fantomatique, visible seulement dans la diffraction en groseilles, fraises et cerises de son rayonnement en suspension dans le tableau, qui nous attire indéfiniment et nous incite à rapporter nos propres rêveries sur elle. La constriction du tableau vient de là : cette chose nous est retirée par le mouvement

même, créatif, destiné à nous l'offrir. La présentation frugale est la figuration d'une chose perdue en route, suspendue, détournée, diffractée ou abîmée, irradiée ou enlevée. L'oblation artistique raconte une ablation, rend compte d'une ablation.

Sans parler encore de la littérature, on remarque une organisation semblable des motifs dans le tableau d'une impressionniste célèbre, Berthe Morisot : *In A Villa At The Seaside* (1874), que l'on peut voir aussi au Norton Simon Museum. Une jeune femme à voilette, assise sur la terrasse d'une villa qui domine la plage, regarde devant elle vers la mer. Entre son regard, un peu latéral, et la mer s'interpose une petite fille en tablier blanc qui nous tourne le dos et qui, appuyée à la balustrade, semble regarder la mer. Au deuxième plan, une mer bleue et légère s'étend. Là aussi tout converge vers un même foyer de nostalgie. La mer est partout, dans les vaguelettes de la longue robe bleu sombre, dans le voile blanc qui couvre les épaules de la femme, dans sa voilette blanche et légère comme l'écume, dans le tablier blanc sur la petite robe bleu marine, dans la mer visible au fond avec les petits bateaux et un bout de plage. La mer au fond, la petite et la jeune femme sont, comme les groseilles, les fraises et les cerises, les motifs croisés, insistants, condensés et concentrés d'une même rumination, aussi persistante, obsessive et hypnotique que dépourvue de toute vraie certitude. Le regard de la petite et de la femme fuit au loin et les emporte vers une mer paisible, étale, légère, qui les renvoie toutes deux à une énigme centrale au tableau, mais suspendue, transcendante.

La mer est aussi bien derrière la balustrade que sur la terrasse, dans ces formes, marines elles aussi, d'une féminité attentive et recueillie. Face à face, la mer, à l'arrière, la femme et la petite, sur le devant, se contemplent. Prise entre les deux, la petite fille qui regarde la mer semble bien être à côté de sa mère dont la robe imite les vagues et le chapeau un bateau. Le face-à-face de la mer, de la petite et de la femme creuse au centre du tableau et à des profondeurs où l'on ne saurait atteindre une zone attrayante d'incertitude, de repli ou d'évasion, de méditation et d'absence, où la pensée, l'imagination et la sensibilité s'étalent, s'enfoncent, se défont, sans « réel objet » de contemplation, à la recherche de quelque irrésistible mais infixable point de convergence.

Ici aussi ce qui s'offre c'est une ablation originelle, à l'origine du geste créateur, une zone accueillante mais retirée et invisible, inaccessible, quelque part dans l'abîme marin et que recouvre aussi la forme immobile, marine, intériorisée des deux âges de la femme sur la terrasse.

On ne peut s'empêcher de songer à Sara qui contemple le fleuve avec la même anxiété que son enfant, et pas seulement par amour du fleuve, des bateaux, des pêcheurs et des poissons. Car, même s'il était possible de croire que c'est par amour pour ces objets « réels » qu'elle se plaît près du fleuve — comme son enfant —, il apparaît un jour que, sous la vision de ce fleuve-ci, il y a une zone ancienne enlevée qui revit fugacement, un centre d'attraction perdu qui retient l'âme dans le fleuve d'ici et qui en

lui s'hallucine : la barque où ils étaient tous deux, le frère (enfant) et elle, à chasser les sarcelles, sur le fleuve gris, avec d'autres pêcheurs, parmi « les piailllements des singes dans les palétuviers, mêlés à la rumeur de la mer et aux grincements des palmiers dénudés par le vent ».

Tout juste évoquée à la page 54 des *Petits Chevaux de Tarquinia*, la zone engloutie de Sara qui est celle du roman tout entier, cette zone morte (comme le frère), est le point de fuite du petit drame d'été, le foyer ancien, invisible, qui a allumé le feu sur la montagne, le détonateur qui a fait sauter le jeune démineur sur la mine, le centre inconnu de l'amour de Sara pour son petit garçon, pour le fleuve, pour l'homme arrivé en bateau, la raison de l'attachement de tous pour ce lieu impossible de vacances où seul le fleuve est beau et secourable, la raison de la survie sous cette chaleur invivable, la logique de la mort du jeune démineur, la raison du tremblement perpétuel de Sara pour son enfant, de son émoi constant pour son enfant, le fondement de la fascination exercée par le bateau, la raison de la mutuelle attraction de l'homme et de Sara, l'idée même de la rencontre au fleuve de l'homme et de Sara, l'ablation insistante à l'origine de l'oblation amoureuse et littéraire.

Dès le début du roman, les trois éléments qui supportent tout le poids de l'offrande sont là : Sara qui se lève et sort sur la véranda, l'enfant qui est déjà sur la véranda et l'homme, arrivé depuis trois jours seulement, avec son bateau à moteur, objet de tous

les désirs. Au centre de cette offrande à horizon court (Sara couchera-t-elle avec l'homme au bateau ?) il y a la zone abolie dont le vide infiniment grand déploie l'interrogation d'intrigue en une interrogation méta-physique : peut-il se faire que ce qui a été aboli se retrouve ? Ce qui donne sa grandeur hypnotique au petit drame d'été, c'est qu'insiste à tout jamais sous son sujet : Sara, l'enfant, l'homme au bateau, l'image originelle la plus chère et la plus absente : Sara et son frère, enfants, sur le bateau. Sous l'ensemble visible offert au lecteur gît l'ensemble invisible ravi, vrai pôle d'attraction qui rend tout le roman si fascinant sans qu'on puisse s'expliquer pourquoi.

Je ferai ici le pari, n'ayant pas le temps de pousser plus avant ma réflexion et ma démonstration, que ce qui fascine tant et égare autant dans la création des femmes, c'est cette tension entre l'offrande manifeste qui nous est servie, économe de ses thèmes et de ses motifs, concentrée et constrictive, et le bougement sous elle d'une zone perdue dont l'insistance obsessionnelle s'observe, presque immédiatement, dans ce resserrement rêveur, à la fois évasif et obstiné, du tableau ou de l'histoire à la vue. La constriction et le resserrement du manifeste ne sont pas de la pauvreté ni même de la discrétion ou de la velleté créatives. Ces vertus monacales entraînent l'œil, la pensée et l'âme à se concentrer en un trou noir du tableau et de l'histoire.

C'est dans ce point de fuite que l'on découvrira peu à peu l'image numérique invisible et illisible de l'offrande, l'immatériau indécidable mais captivant à

quoi rêvent la peinture ou l'écriture, négligeant la somptuosité des apparences par amour mystique (et peut-être aussi par besoin compulsif) de ce centre ancien et obscur où l'on aurait vite fait de s'abîmer tout à fait.

HENRY JAMES ET LE SEXE DES ANGES

CATHERINE RIHOIT

La représentation romanesque de la différence sexuelle peut s'examiner de plusieurs points de vue. Je tenterai d'abord de repérer quelques préalables. Avant la question du sexe de ses personnages se pose celle du sexe de l'auteur lui-même et de ses conséquences possibles. Quand l'auteur est une femme, existe un présupposé : une femme doit parler des femmes. Dans nos sociétés, une femme est affectée du signe du silence et de l'ignorance. Si elle sait quelque chose et si elle le dit, ce doit être à propos d'elle-même et des autres femmes. Poser un savoir ou porter un jugement sur le masculin est encore une transgression. Une femme qui crée des personnages masculins, autrement qu'adorés par un personnage féminin, est suspecte.

D'une femme écrivain, on suppose de toute façon qu'elle « raconte sa vie ». Le préjugé autobiographique sert à nier la capacité artistique, qui consiste justement à décoller de la réalité, à la modifier, à la sublimer. Marguerite Yourcenar a surpris en créant

des héros forts, et on l'a vue comme un homme. Souvenons-nous de l'épée d'académicien(ne). Est-ce qu'elle y avait droit, à une épée, ou pas ?

Une femme qui crée des héros sur le papier, et non par sa chair, usurpe le masculin. On en conclut qu'elle doit avoir « un problème » : n'accepte pas sa propre féminité, homosexuelle, envie du pénis... On épluche le héros sous toutes les coutures : il n'est sûrement pas crédible... J'avais personnellement fait ce choix pour un premier roman, *Portrait de Gabriel*. Il y avait un homme et deux femmes. L'homme était vu de l'intérieur. Je voulais m'offrir d'emblée une bonne dose d'imaginaire et contourner le cliché. J'ai été surprise des réactions. Critiques et lecteurs masculins s'arrêtaient à cela. Deux attitudes : ou bien ils cherchaient à me démontrer que mon héros n'était *pas* crédible, puisque j'étais une femme ; ou, au contraire, on me soupçonnait de sorcellerie, parce qu'il était *trop* crédible. (« Comment faites-vous pour connaître si bien les hommes ? C'est inquiétant. ») A des romanciers dont la fiction reposait sur une héroïne, on ne posait pas la question. Le problème semble avoir été résolu une fois pour toutes par Flaubert s'écriant : « Madame Bovary, c'est moi. » Ça lui a valu quelques ennuis, mais on n'a pas pour autant pris Flaubert pour un travesti. Au contraire, on l'a trouvé d'autant plus écrivain que sa palette était large.

Ecrivant *Une page d'amour*, Zola n'eut pas besoin de s'écrier : « Hélène, c'est moi », car il était clair qu'elle n'était pas lui. Zola ne pratique pas le monologue intérieur. Hélène est montrée de l'extérieur, le geste et l'attitude sont la traduction de l'état psy-

chique. Zola diagnosticien des âmes s'arrête au langage du corps, garde ses distances. En plus du sexe de l'écrivain, intervient donc sa méthode de travail. George Sand ne craignait pas d'intituler un roman *François le Champi*, mais elle avait pris les devants en se prénommant George — le s en moins (est-ce en moins ?) étant peut-être la trace du sexe véritable — et en s'habillant à l'occasion en homme. Elle proclamait ainsi par sa personne même qu'elle n'était pas qu'une femme. La bisexualité est un fantasme universel. Ecrire de la fiction est un moyen astucieux d'en jouer. Virginia Woolf en est le parfait exemple lorsqu'elle écrit *Orlando*. Proust, lui, a d'autres raisons de maquiller les apparences. Les commentaires ne manquent pas au sujet de l'épaisseur suspecte du cou d'Albertine. Mais on ne le lui reproche pas : trouvant Albert en face de Marcel, on en conclut que ce dernier était très malin. C'est peut-être que d'un homme on accepte plus de choses. C'est aussi que la technique même de Proust, son système de narration, déclare d'emblée le brouillage des pistes comme faisant partie du jeu.

On attend des femmes qu'elles créent des héroïnes, parce qu'on trouve subversif et inquiétant de les voir dépasser, même imaginativement, les limites de leur sexe, déterminées par le social et ses conventions. Particulièrement au moyen du langage, instrument de la nomination, donc élément essentiel d'un fonctionnement patriarcal. Un travesti est toujours un homme, c'est même d'ailleurs pour se prouver ça qu'il se déguise. Une femme « en homme » est toujours une femme (voir George), mais elle se proclame phallique. Ça ne se retourne d'ailleurs pas for-

cément contre elle, dans la mesure où c'est vu comme une allégeance à l'ordre des hommes. On a comparé Yourcenar à un moine zen, aussi bien qu'à une aïeule, c'est-à-dire à un être intermédiaire, hors sexualité. En fait, elle était une très belle femme. Mais, cette femme-là, ça devenait gênant de la voir. Cette mise hors jeu du sexuel l'a sans doute aidée à être la première femme élue à l'Académie : puisque ce n'en était pas vraiment une...

A une femme dans cette position, on demande de dire clairement sa préférence paternelle, et son rejet d'un certain féminin. En fait, ce n'est pas tant d'avoir quelque chose qui est interdit, c'est de prétendre avoir tout. Dans l'œuvre de Yourcenar triomphe effectivement une libido phallique — cela dit un peu vite, car cet ordre se retourne rapidement en un travail sur la castration, ainsi dans *L'Œuvre au noir*. Chez Virginia Woolf, par contre, un autre monde s'affirme, celui de l'autre féminin, un monde que les barrières sociales n'endiguent pas. L'exploration de ce domaine illimité est sans doute pour quelque chose dans la question de la folie et du suicide.

Le choix d'un camp libidinal se fait aussi par le style : classique, hérité des pères, chez Yourcenar, alors que, chez Woolf, le travail du monologue intérieur affirme l'existence d'une autre chose ». Pour cette raison, Woolf gêne. Lorsqu'on se plaît à chercher Albert sous Albertine, il s'agit de circonscrire la part du féminin, de réduire ce que Proust peut avoir de subversif.

Lorsque j'ai voulu choisir Henry James comme sujet de thèse, précisément à cause de sa prédilection pour les personnages centraux féminins, on m'a répondu : « Vous trouverez de l'homosexualité, et

après ? » Mais les préférences sexuelles de l'auteur ne suffisent pas à expliquer les choix d'éléments ayant trait au genre dans l'œuvre. James serait-il véritablement homosexuel que le savoir ne résoudrait pas le problème littéraire. La méthodologie critique a parfois bon dos pour se payer — sur celui de l'auteur — ses fantasmes de scène primitive : tout voir, tout savoir, une fois pour toutes. Encore une façon d'occulter le fait littéraire, qui repose, justement, sur une absence de visuel.

Pour en finir avec ces considérations générales sur le choix du camp sexuel et de son interprétation par le lecteur, notons l'existence d'une autre solution, celle de la mort de l'héroïne, symbolisant le meurtre de la mère. Les premiers livres d'Annie Ernaux (*Les Armoires vides*, *La Femme gelée*) n'avaient pas atteint un public très important. Le thème en était la lutte d'une femme pour échapper à la censure et à l'étouffement dans une société patriarcale et de classe. Ce sont des livres de rébellion. Ensuite, avec *La Place* et *Une femme*, Annie Ernaux trouve un public, et une reconnaissance significative. Le premier de ces deux livres, comme son nom l'indique, redonne au père sa place. Une fois mort, le père prend toute sa puissance, sa toute-puissance. Le second ouvrage décrit l'enfermement, la chute dans la sénilité, puis la mort de la mère. Une fois morte, la mère est réduite à rien : rien qu'un souvenir, souvenir de tout ce qu'on va pouvoir oublier.

On a pardonné à Beauvoir d'avoir décrit la mort de sa mère dans *Une mort si douce*, mais on lui a reproché d'avoir montré, dans *La Cérémonie des adieux*, un Sartre diminué par la maladie. Enfin, si

Flaubert s'est attiré bien des ennuis pour avoir osé montrer une Bovary rebelle, il n'oublia pas de la faire mourir à la fin. Imagine-t-on Emma finir en pleine forme, chargée d'amants ? Je doute que Flaubert eût accédé au rang d'auteur « classique »...

Chez Henry James, les héroïnes occupent la place centrale et finissent mal. Leur mort n'est souvent que psychique — une mort vivante, obsessionnelle. Tuer le personnage à la fin, en même temps que le récit, est une tentation pour les romanciers, toujours atteints de donjuanisme littéraire. Il faut se débarasser du héros d'un livre afin de pouvoir passer au suivant. On espère toujours que le prochain sera le bon, celui qui ferait qu'on n'aurait plus besoin d'en créer d'autres. D'un autre côté, mieux vaut ne pas en arriver là, sinon le jeu s'arrête...

Les héros jamesiens ne finissent guère mieux que ses héroïnes. L'indécision et l'ambivalence, en fait, ne concernent pas le sexe ni le genre mais le rapport sexuel toujours affecté du signe négatif. Ce qui ne peut se réduire à une quelconque morale victorienne. Ainsi, *Le Tour d'écrou* fonctionne d'un bout à l'autre sur l'ambiguïté. L'héroïne, gouvernante des enfants, est spectatrice plus qu'actrice. Le centre de la scène est occupé par le couple des enfants, le frère et la sœur. Cela permet à l'auteur de ne pas faire de choix quant au genre. Les deux sexes sont présents en même temps que l'impossibilité d'un rapport sexuel, puisque ce sont des enfants. Cela n'exclut pas un climat diffus de sexualité, qui imprègne d'ailleurs tout l'univers jamesien : sexualité perverse, ambiguë, polymorphe. Le choix de protagonistes très jeunes est fréquent. Les enfants sont

alors en situation d'observateurs réticents, mais aussi gêneurs d'une sexualité adulte. Isabel Archer, l'héroïne d'*Un portrait de femme*, déclare après sa découverte de la sexualité qu'il s'agit d'« une horreur ». Si le rapport sexuel suscite l'horreur, c'est qu'il est la marque d'une différence. Chez les enfants, cette différence est moins affirmée.

Observateur innocent, l'enfant est par ailleurs le véhicule idéal de cette technique du point de vue que James explique dans sa préface à *Un Portrait de femme*. Le personnage est un relais pour l'auteur et devient dépositaire du regard. Autant de personnages, autant de regards, le roman se construit ainsi. Le regard privilégié est innocent, censure peu, interprète un minimum. Ce regard vierge sert au mieux les intentions de l'écrivain : donner une vision neuve des choses, à la manière des impressionnistes, que James admirait. Cette prédilection pour le regard innocent est héritée de Tourgueniev, que James considérait comme son maître parce qu'il l'avait libéré des conventions romanesques du temps. L'intrigue est un élément secondaire par rapport au regard, et à tout ce que le regard déclenche comme fonctionnement mental. Au centre de toute histoire jamesienne se trouve en fait un secret, et ce secret est qu'il n'y a rien. Comme au cœur de la sexualité de l'auteur... Les personnages s'agitent pour découvrir finalement ce « rien » dont la perception les tue.

Ainsi, dans *Le Tour d'écrou* évoluent trois couples qui se révèlent être faux, chacun à sa manière. Il y a circulation du désir sexuel, mais ce désir est socialement interdit, et il n'y a pas réalisation. C'est la situation jamesienne de base. Le couple de la gouvernante

et de son employeur ne se rencontre que pour ne jamais se revoir. Le couple de l'ancienne gouvernante et du valet est mort. Les revenants reviennent séparément. Autour du couple du frère et de la sœur flotte un parfum d'inceste. Mais les enfants, eux aussi, sont condamnés, de même que les efforts de la gouvernante pour établir un rapport avec chacun d'eux. La fin terrible du petit garçon fait écho à celle de Marcher dans *La Bête dans la jungle*. Les noms des personnages aussi se font écho : Miles dans *Le Tour d'écrou*, Marcher dans *La Bête*. De toute façon, le rapport est tabou, toujours.

Derrière ces couples, une figure féminine isolée, plus âgée, nourricière, veille, celle de la gouvernante du château. Figure apparemment débonnaire, en fait interdicière, chargée de s'assurer que les choses restent à leur place, et qu'il ne se passe rien.

On trouvera une configuration comparable dans *Les Ambassadeurs*. Une riche veuve est la fiancée américaine du héros, Strether. Avant de l'épouser, elle le met à l'épreuve. Il s'agit d'arracher son fils (à elle) à la débauche qu'il est soupçonné de commettre avec une dame française, M^{me} de Vionnet. Strether est ainsi placé par une mère dans le rôle de l'interdicteur sexuel délégué. Pour avoir éventuellement droit au rapport sexuel avec sa fiancée (une fiancée qui est d'abord mère), il doit empêcher le fils de celle-ci d'avoir un commerce sexuel avec la femme qu'il aime (et M^{me} de Vionnet, par ailleurs, est également mère). Evidemment, Strether tombera à son tour amoureux de la sirène. Mais il ne se passera rien là non plus, car son élan est arrêté net par la perception du parasol de celle-ci,

dans une barque au loin sur la rivière. Le minuscule point rose du parasol déployé indique qu'il y a bien rapport entre M^{me} de Vionnet et le jeune homme. Tout s'arrête, le regard et le désir. Il ne peut y avoir de rapport sexuel entre M^{me} de Vionnet et Strether. Non parce que la place est déjà prise, mais parce que M^{me} de Vionnet, marquée du signe de la sexualité, devient alors en fait impossible... Impossible parce que possible, justement. Strether prend la fuite. L'amour ne s'imagine que sous le signe du négatif.

Dans *Un portrait de femme*, Isabel Archer justifie ainsi le choix, apparemment pervers, qu'elle fait d'Osmond pour mari : c'est parce qu'il n'a rien... Osmond est un homme possible parce qu'impossible, et châtré.

La métaphore du phallus prend dans l'œuvre deux formes privilégiées. Fonctionnant comme des métonymies, des objets partiels sont affectés à un personnage, et sont les insignes de sa puissance. Ces objets métonymiques sont soit plus grands que nature, soit féminins. Dans *La Muse tragique*, le riche tuteur du héros a des objets personnels (pantoufles, coque-tiers) plus grands que nature. De même, le parasol de la riche héritière, dans *La Tour d'ivoire*, est si majestueux que l'auteur le compare à un palanquin. La dimension de ces attributs de nature anodine signifie l'excès de puissance. Le héros se sent petit, ramené à la faiblesse de l'enfance devant ces objets inquiétants, menaçants, à la taille de ces ogres que sont les adultes. Au lecteur est donnée à lire une scène primitive rapportée par un enfant.

Dans le cas de Katherine Sloper, la riche héroïne

de *Washington Square*, le plus grand que nature cesse d'être métonymique pour investir le corps même de l'héroïne, décrite comme une jeune ogresse, quoique bienveillante et inoffensive. Appliqué à une femme, le trait « plus grand que nature » barre quelque chose de la féminité, ou plutôt de sa réalisation.

Pourtant, l'insigne du pouvoir n'est pas forcément, chez James, un trait masculin. Au contraire, puisque la deuxième catégorie d'objets métonymiques est constituée d'attributs féminins. Appliqués à des hommes, ils leur confèrent également la puissance. Ainsi, dans *Un portrait*, le riche oncle de l'héroïne, Mr. Touchett, porte sur ses genoux le châle de sa femme. Son fils, Ralph, reçoit cet insigne d'une façon totale et non plus partielle, au cours d'une conversation où il se désigne comme l'infirmière de son père. Ralph est féminisé par sa relation à son père malade. De même, Mr. Touchett est féminisé parce qu'il tient sa fortune de sa femme.

Par contre, dans *Washington Square* et *La Tour d'ivoire*, les héroïnes portent la marque du père. Lorsqu'il meurt, elles héritent de sa puissance. Dans *Les Dépouilles de Poynton*, James parle de la loi injuste qui fait qu'en Angleterre une veuve est dépossédée par son fils, alors qu'en France les femmes peuvent hériter : si la puissance s'incarne dans l'argent, celui-ci doit pouvoir être attribué aux deux sexes. On a reproché à James de ne prêter qu'aux riches. On l'a comparé défavorablement à Dreiser, écrivain social, et même à Edith Wharton, chez qui le déclassement est un thème récurrent. Chez James, les héros positifs sont au départ désar-

gentés. Puis ils rencontrent celui ou celle qui leur fournira de l'argent.

James a lui-même défini le thème de ses romans comme l'histoire d'une jeune femme en quête de son destin. La rencontre avec le *fatum* induit la réalisation que l'argent ne fait pas le bonheur. La quête du phallus mène à la découverte lacanienne que le phallus, c'est le manque. En fait, le phallus appartient à l'une des deux catégories. Il y a le phallus du désir sexuel, dont le signe est l'argent, et le phallus de l'argent, dont le signe est sexuel. C'est-à-dire un objet féminin, montré cette fois comme plus petit que nature : ainsi, le minuscule point rose du parasol de M^{me} de Vionnet sur la rivière. De toute façon, le phallus provoque toujours à la fois horreur et fascination. La préférence pour les jeunes filles comme héroïnes pourrait s'expliquer par le fait qu'elles sont « moins », c'est-à-dire davantage utilisables dans un contexte de recherche du plus. Mais on ne court après le phallus que pour le fuir sitôt qu'on l'aperçoit. Sa vue est ravageante. (Voir la fin de *La Bête dans la jungle*.)

Si l'on prête attention à la description que fait l'auteur de ses personnages, on s'aperçoit que plus ils manquent, plus ils sont phalliques, et plus ils sont attirants. Dans sa préface à *Un portrait*, James parle de sa conception d'Isabel Archer, la première des grandes héroïnes jamesiennes. Il se réfère à Tourgueniev pour s'attacher à décrire « la silhouette errante, le personnage sans attaches, l'image en disponibilité ». Il part de « cette unique petite pierre d'angle, la conception d'une jeune femme affrontant sa destinée ».

La jeune femme doit au départ être pauvre et démunie, pour permettre le fonctionnement du travail romanesque. Il faut que le personnage n'ait rien, ne soit rien, pour que l'art puisse exister. L'héroïne doit être détachée de tout, « se tenir dans une parfaite isolation ». James pose la question de l'art du roman : « Par quel procédé d'accrétion logique cette légère personnalité, la simple et mince ombre d'une jeune fille intelligente et présomptueuse, se trouvera-t-elle dotée des attributs élevés d'un sujet — et en vérité par quelle minceur, au mieux, un tel sujet ne serait-il pas gâché ? Des millions de filles présomptueuses, intelligentes ou pas, affrontent chaque jour leur destinée ; que peut être, au plus, leur destinée, pour qu'on en fasse toute une histoire ? ... » Donc, consciemment c'est là ce qui était recherché —, comment faire positivement toute une histoire à propos d'Isabel Archer. (J'ai traduit moi-même les citations de James de manière à coller au texte le plus possible.)

Au début de *Washington Square*, on rencontre un autre personnage pygmaliennesque : non pas l'auteur du roman, car nous sommes déjà à l'intérieur du récit, mais l'auteur des jours de l'héroïne, Katherine Sloper. Notons que dans le patronyme même apparaît le mot « père », le passage de l'anglais au français étant une constante dans les noms jamesiens.

Dès sa naissance, Katherine est tenue pour rien par son père, ou plutôt pour presque rien, car en fait elle est tout ce qu'il a, ou tout ce qui lui reste :

« Deux ans plus tard, M^{me} Sloper donna naissance à un deuxième bébé — un bébé d'un sexe qui faisait

du pauvre enfant, aux yeux du docteur, un substitut inadéquat du très regretté premier-né, dont il s'était promis de faire un homme admirable. La petite fille fut une déception ; mais ce n'était pas le pire. Une semaine après la naissance, la jeune mère, qui selon l'expression consacrée se portait bien, montra soudain des symptômes alarmants ; et avant qu'une autre semaine se fût écoulée, Austin Sloper était veuf. »

Non seulement notre homme n'a qu'une fille, mais en plus il n'a plus de femme. Par la suite, Katherine se révélera inadéquate car occupant trop de place. Elle prend à la fois celle de la mère et celle de la fille. Sa féminité est infirmée par la marque du père trop fortement imprimée sur elle. Trop robuste, trop forte, trop gourmande, elle apparaît comme celle qui veut prendre, en plus, la place du père, même aux yeux de celui qui est en fait plein d'horreur de sa paternité, c'est-à-dire de sa propre mortalité.

La séquence évoquée dans la précédente citation permet de comprendre le fonctionnement de l'héroïne jamesienne en tant que figure de la castration. En fait, l'idéal serait qu'elle n'ait pas de sexe. J'avais au départ choisi de travailler sur l'œuvre de James parce qu'il me semblait que le mot « femme » y était affecté d'un trait positif, contrairement à ce qui se passe généralement ailleurs. J'avais lu mon premier James en même temps que mon premier Miller. L'œuvre d'Henry Miller me fascinait elle aussi, parce que le féminin y était à la fois tout et rien. Cherchant un sujet d'étude, je proposai l'un ou l'autre. Miller était encore à l'index et me fut refusé. On m'expliqua gentiment que ce qui m'attirait chez lui, c'était le sexe, et qu'avec le temps ça passerait. Le choix de

James s'opéra donc dès le départ sous le signe du « pas de sexe ».

Ces deux auteurs, Miller et James, me paraissaient accorder, bien que de façon opposée, la place centrale aux femmes. Centrale bien qu'ambiguë, ou parce qu'ambiguë. Quelque chose clochait. Miller « adorait » les femmes, et, quand un homme dit qu'il adore les femmes, cela signifie en général qu'il adore se les faire. D'un côté, donc, une consommation effrénée, une boulimie de femmes. De l'autre, au contraire, chez James, une sorte d'anorexie. L'obsession de la femme intouchable. Il reste toujours de la femme chez James, parce qu'en fait rien n'est jamais consommé. James adorait lui aussi les femmes, mais il ne les aimait pas... Son choix d'héroïnes me paraît procéder de l'idée qu'il était plus facile de les réduire à rien, à presque rien, ce qui permettait au roman de devenir quelque chose, donc au romancier de faire, et ainsi d'être quelque chose.

Il ne s'agit pas simplement de misogynie car les deux sexes, chez lui, recherchent en fait la même chose. Isabel, dans *Un portrait*, justifie ainsi son choix d'Osmond pour mari :

« Il n'est pas important, non, il n'est pas important. C'est un homme à qui l'importance est suprêmement indifférente. Si c'est ce que vous voulez dire quand vous affirmez qu'il est "petit", alors il est aussi petit que vous voudrez. Moi, j'appelle cela grand. C'est la plus grande chose que je connaisse (...). Vous vous plaignez de Mr. Osmond parce qu'il n'est pas riche ? C'est justement pour cela qu'il me plaît. »

Le négatif devient positif, et vice versa. Dans le

style, on observe constamment des glissements de la négation à l'affirmation, mais ce serait l'objet d'une autre étude. En fait, quel que soit le sexe du personnage, il s'agit de subordonner l'autre et même le monde. L'acte d'amour n'est pas un rapport sexuel mais un rapport de pouvoir. L'emprise se substitue au partage. L'acte sexuel n'est qu'un regard fasciné sur un presque rien, une absence qui se révèle être le tout de la présence. La confrontation — car c'est toujours une confrontation — n'a lieu qu'au risque de l'anéantissement. Le simple regard s'ose au prix même de la vie. Jeune homme, James était surnommé Angel dans sa famille. Le choix de jeunes filles pour héroïnes, à une époque où une jeune fille apparaît comme l'innocence même, l'être qui n'a pas encore été confronté à la sexualité, est motivé parce que la jeune fille est encore un ange — ou presque un ange. Quand l'ange devient bête, l'esprit meurt. James avait très tôt affirmé devoir choisir entre la vie et l'écriture, l'écriture étant vécue comme une sidération. La vie dans les limbes, ou chez les anges.

PRÉCIS DE MODE

SONIA RYKIEL

Le don de mode. Inventer un costume. Pourquoi ? Pour soi ? Pour l'autre ? Le costume comme une sculpture, fait, défait, retaillé, poli, coupé, plié, et puis on déplie, on replie, on ajoute, on décore ou on retire. Comme l'enfant au jour le jour, les plis de la vie et les plis de la robe.

En mode, on n'invente rien et on invente tout.

Tout a été dit, fait, écrit, et pourtant à chaque fois on organise autrement, on bouge autrement.

La mode, c'est une histoire entre se connaître et se jouer.

Il y a des données, des règles qu'il faut dérégler, bousculer. Entrer dans le costume écrit par le créateur, exact (juste par rapport à lui, le créateur, à son physique, sa chair, sa couleur). Il faut se justifier, s'inscrire dans une image vraie par rapport à soi. Mais est-ce que l'on doit être vrai ?

En mode, l'exactitude ça n'existe pas, il faut pouvoir se servir de tout : entrer dans une forme à soi,

déformer celle de l'autre et projeter une image singulière, la sienne.

Il n'y a ni idéal ni critères, ou alors ils sont faux. Parce qu'aujourd'hui la mode *est sans critères*. Le court, le long, le large, le serré, le nu, l'image « moderne » de la mode est « libre ». Ce qui compte, c'est l'imagination.

La femme Mode, la Fatale, la Totale, la « Coup de Foudre-Mode », la Diva, celle qui dérange, qui trouble, qui installe son image et refuse les imitations, le calque, celle-là qui avance, la « Tête de Chapitre », il faut bien le reconnaître, elle est plutôt solitaire.

Tout, en mode, est ambigu parce qu'il n'y a plus de Mode mais des « modes » et que l'esprit même de la mode, sa raison, « être à la mode », ça n'existe plus.

La mode vit tous les sens, à l'envers, en double face, à l'endroit, elle détourne l'attention par le fait même de son ambiguïté. Traditionnelle une saison, elle déraile et devient folklorique la saison suivante, paysanne l'été d'après, elle tombe dans un romantisme sophistiqué pour l'hiver. Elle tisse son fil sans lien aucun parce que la demande va trop vite et qu'elle doit suivre.

La multiplication des modes (phénomène moderne) oblige le créateur 1° à jouer serré, 2° à une surenchère (nocive mais intéressante), 3° à un découpage. Alors intervient le style. Le style est provocant puisqu'il souligne, il détache l'image de toutes les autres. Il est la spécificité du créateur, son signe, son luxe. On ne joue pas avec le style, ça se porte à bout de bras, ça se travaille, ça se rature, ça

se corrige. Le créateur ne peut exister sans son style. Le style c'est « juste la robe » posée ou portée mais qui raconte en entier l'histoire, comme la page du roman détachée du livre, livre l'auteur. L'objet seul porte en lui tous les signes du style.

La mode s'écrit dans l'air du temps. Elle traduit une manière, un jeu, elle peut être la règle même du jeu puisqu'elle fixe le « ton », le « costume ». Mais qui définit la règle ? Il n'y a pas de logique en mode mais plutôt des états qui se traduisent par des phénomènes capables de bouleverser des données exactes. A un moment donné, on cesse de vendre un modèle vendu par centaines le jour auparavant, comme si toutes les femmes s'étaient donné le mot.

Pourquoi ? Mystère. On pourrait imaginer que les femmes sont recouvertes d'une membrane sensible qui vire à un moment précis et envoie des informations, une sorte d'ordinateur à fleur de peau.

LE BLOCAGE DU CRÉATEUR

Ça lui arrive par bouffées, l'arrêt, le manque, il ne produit plus, il est étonnant de remarquer que rien ne laisse prévoir le « trou ». J'ai passé des journées entières à la fenêtre, debout, en attendant « l'idée », juste un morceau d'idée, un fil, de quoi commencer. Rien. Je n'ai pas encore compris (sans doute jamais) ce qui coupe et ce qui déclenche, la pulsion qui fait repartir, sur quel bouton appuyer ? Quel système peut remettre en marche. La seule chose que je sais c'est que ça repart et que nous devons être si profondément enracinés dans la création qu'une seule palpitation venue d'ailleurs provoque le redépart.

J'ai posé des questions, je n'ai pas eu de réponses. En mode, il faut attendre. Peut-être est-ce comme la couleur, d'un seul coup vous avez le rouge, le bon, le beau rouge exact, et puis, sans raison, il s'estompe, il se dégrade, prend tous les tons de rouge pour devenir un rose pâle. Ou c'est le contraire : il s'augmente, s'intensifie et arrive presque au noir. Qui tire les ficelles ?

Quelles substances allument (provoquent) la transformation et déforment l'idée du départ ? Ou alors c'est un mot qui déclenche une phrase. Le drame c'est que, comme la couleur, on peut perdre le mot.

PERDRE LE MOT

Considérons le costume comme le mot ou en quoi le costume est comme le mot.

Il fonctionne de la même manière. Je l'ai, je le tiens sous ma plume comme l'idée du costume sur le cahier. Prenons deux miroirs face à face qui se renvoient l'image. Le jeu commence, ils se reflètent des milliers d'idées, des milliers de mots. Le créateur est celui qui possède les deux miroirs. L'idée fixe, le mot fixe, plantés au milieu du miroir se multiplient à l'infini. Chaque fois que je passe devant le miroir, je lui fais un clin d'œil. Si je perds le mot, le fil, c'est que je me suis mal posée au milieu des miroirs, que je n'ai pas réussi à entrer dans le mot, que je suis encore submergée par les autres mots qui dérangent en moi le fil que je dois tisser pour faire le costume.

PORTRAIT DU COSTUME

Le costume a-t-il un sexe, une couleur, un goût,

est-il différent chaque saison ou sa différence est-elle juste lisible par les autres ? Est-ce que celui qui le fait est sensibilisé au point de ne pas voir cette différence ou est-ce « inutile » de comprendre et « utile » de faire sans questions ?

SENSUALITÉ DU COSTUME

La sensualité est fonction de celui qui le porte, qui va endosser un corps vide, y poser ses traces, les imprégner, chauffer le tissu, le reformer et envoyer ses signes de sensualité. Porté par un autre, un qui ne donnera pas cette sensualité, il sera juste un cliché, juste un vêtement. Le costume, si beau soit-il, travaillé, brodé, juste sur le cintre en vitrine exposé, n'existe que par le corps qui « l'emporte ». Le costume éclate, il respire le bonheur, il est enlacé, il rit, il a trouvé sa réplique, il se repose, il ferme les yeux, il dort, bercé par le corps. L'autre, celui qui ne trouve pas sa réplique, le malheureux qui n'est juste que fils, couleur, plissé, drapé, c'est le costume perdu.

L'IMPORTANCE DU SIGNE ET LE DEVENIR DE LA MODE

Personne aujourd'hui ne peut parler Futur, l'époque est trop « vite », trop « cassée », trop « accidentée ». Les signes vrais d'aujourd'hui seront faux demain. La mode échappe. Liée au quotidien politique, social, elle est peut-être la seule discipline qui, s'appuyant sur toutes ces données, peut les détruire pour les vivre autrement. Tout va mal, alors je m'habille d'or parce que je suis si mal à l'intérieur, si détruite, que, sur le dessus, je donne le change et j'éclate. C'est une sorte de « foi », une manière de

conjuré le sort qui se traduit aussi dans l'autre sens. Tout va bien alors je mets ma robe noire sans bijou.

LES EMPRUNTS DE MODE

La mode se sert de tout, bouffe tout. Comme un tambour, elle est caisse de résonance, elle pourrait être « mobile » qui vire au moindre souffle, qui emmagasine les informations, les décortique, les met à plat, et les renvoie à sa façon. On sait qu'à un même moment, sans que des créateurs se soient parlé ou vus, ils sortent des collections dont les thèmes sont très proches (couleurs, longueurs, esprit). Pourquoi ? Parce que les créateurs vibrent au même moment pour les mêmes choses, un film, un livre, un drame dans le monde ou un bonheur dans le monde.

LE CRÉATEUR DE MODE

Il ne voit pas comme les autres, il n'entend pas comme les autres, il ne parle pas comme les autres. Il est seul, sur une corde raide, il se penche à gauche et à droite, il écarte les bras pour ne pas tomber parce que, quand il tient une idée, qu'il y croit, il va jusqu'au bout. Il se trompe ou il ne se trompe pas mais il y va.

Le créateur est admirable, secoué, bafoué, adoré, adulé, détruit, reconstruit, il avance avec « sa chair à vif », si curieux, si fragile, si fort aussi, excessif, fou, il renvoie tous les signes qu'il reçoit à sa façon à « sa mode ».

LA ROBE À VENIR

Cette robe qui dit toujours la même chose et ne se répète jamais, qui n'en finit pas et tourne indéfiniment sur elle-même, qui n'est ni derviche, ni danseuse, mais en mouvement toujours, qui se cache sous le manteau, qui se tire sous la ceinture, qui tombe sous la ceinture, qui se serre dans la ceinture, qu'a-t-elle pour être si désirée ? Elle est la « chose » que toutes les femmes souhaitent, la robe pleine d'enfants, de plaisirs, celle qui fait qu'on s'exclame : « Quel beau décolleté ! Oh, la couleur ! Mais vous êtes si belle, c'est votre robe ? »

Est-ce que cette robe peut passer inaperçue et faire éclater la femme parce qu'elle est si juste, si collée à la peau, qu'on l'oublie pour ne plus voir qu'elle : « la femme » ?

La robe existe, elle est, on peut la toucher, la plier, la prendre. Comment est-il possible « d'échapper » et de n'être plus qu'un objet ? Ambiguïté.

La mode est une héroïne et, comme toutes les héroïnes, elle se faufile partout. Elle est tradition ou excessive, en avance ou idéalement au quotidien, elle raconte ou transmet ou décrète. Elle écrit l'histoire, elle est dans le vague ou dans le flou (parce que l'époque est dans le vague), elle est débauchée ou sophistiquée mais avec panache, avec recherche, avec force. Elle est actrice et répète toutes les scènes en changeant de costume sous les yeux affolés du metteur en scène qu'elle trouble et qui finalement cède. Elle accouche d'une fille, on attendait un garçon, mais le monde entier applaudit. Elle trompe, elle déroute, elle plie mais ne rompt pas.

ORIGINES DE L'ÉCRITURE

NADIA SETTI

*Que tu tressailles -
Et tombent des montagnes,
Et monte-l'âme !
Laisse mon chant monter :
Chant de la douleur,
De ma montagne.'*

J'écris ceci à cause de la vision d'un corps immense, c'est une vision démesurée, qui me vient de textes démesurés, hantés par un corps cosmique. Cette démesure me passionne, m'attire, me donne à moi aussi le désir d'embrasser la montagne. Voilà, il s'agit du rêve de la montagne et du désir de *la faire*, de la posséder et d'en être possédé. Désir de l'époque des titans ; mais je devrais plutôt parler de l'époque des titanes, des forces-femmes, capables de porter la montagne et de l'accoucher poétiquement.

Mais qui peut contenir la montagne ? Qui peut en faire le tour, s'y mesurer corps à corps ? Car, pour pouvoir la connaître intimement, il faut pouvoir passer peu à peu en elle, et elle en moi, cellule après

cellule, il faut s'imprégner de la montagne, jusqu'à en être pleine.

A travers les textes de Tsvetaeva, Lispector, Cixous, je vois s'écrire ce corps débordant des temps primitifs de la création. Qu'il soit montagne, mer, astre, femme, dieu, il s'agit chaque fois d'une totalité où toutes différences bouillonnent, s'échangent, se transforment.

D'où vient la montagne ? Cette représentation de soi et du désir, corps traversé d'amour et de douleur, grossesse de l'âme, figure de l'amour et figure libidinale ?

Lorsque je dis montagne, je pourrais dire cosmos en tant que berceau, que ventre universel. Ce « tout » est en moi, et hors de moi, mais il ne peut être capté en moi, que lorsque « moi » s'efface, se retire, en laissant la place à cette grandeur qui remplit, nourrit, fertilise, fait jouir. Si on parle en termes de fantasmes du désir, ce rêve de la montagne-cosmos (du plus-grand-que-soi) serait le fantasme du désir féminin, l'inscription d'une jouissance totale, jouissance de grossesse, d'être pleine et d'accoucher.

Dans les textes où le corps n'est pas effacé, cet imaginaire de grossesse est inscrit aussi fortement parce qu'il correspond à un désir qui n'est pas barré et ne se limite pas à une satisfaction dans le réel, mais demande aussi à être satisfait par l'écriture, afin de le remarquer, de le faire exister dans une autre forme de réalité, aussi matérielle, concrète, substantielle que celle du corps.

Je pense le mot « inscrire » dans le sens de graver, de travailler un matériau qui résiste, touchable, moulable aussi. Et le résultat de ce labeur est encore de

la matière, de la matière lourde d'inscription, je dirais « gravide », imprégnée de désir et de sens, de désir incarné, incorporé à l'écriture, transfiguré d'un corps dans un autre.

Je vais parler d'une série de « souvenirs d'enfance » qui se sont gravés si profondément dans le corps que, bien des années après, ils retentissent encore dans le texte, chargés de leur émotion primitive. Car il s'agit d'expériences du corps-enfant ému par ce qui le dépasse, le corps de l'autre originaire, le corps donnant.

Souvent, lorsque nous songeons au sentiment esthétique, comme par exemple le sentiment d'admiration, nous ne pensons pas à cette époque de notre vie où ce sentiment a sa racine dans l'amour porté au corps de naissance, à cette totalité qui prend les contours du corps maternel. Mais le « corps maternel » n'est qu'une des figures du plus grand que soi, peut-être la plus ancienne, d'autres peuvent venir en prendre le relais. Ainsi l'admiration est la trace d'un ancien amour, toujours aussi vif dans la mémoire du corps.

Dans ces « souvenirs d'enfance », je ne cherche pas seulement l'émergence de ce corps plus-grand-que-soi, mais bien sûr celle du corps-écriture, c'est-à-dire de celui qui a ému l'écriture, qui a fait couler le désir, puis l'encre.

Je précise, même si, peut-être, cela n'est pas nécessaire, que tout « souvenir d'enfance » se situe dans une zone liminaire, entre conscient et inconscient ; c'est pour cela que Freud l'a interprété comme un souvenir-écran, un souvenir transformé, travaillé, dont l'analyse doit reconstituer la forme originaire. Dans les cas des « souvenirs » dont je vais parler, il

s'agit de souvenirs retravaillés par l'écriture, dont les sens sont relevés, remis en circulation, retissés dans le texte.

Cela vaut spécialement pour les textes en prose de Marina Tsvetaeva : *Ma Mère et la musique*² et *Mon Pouchkine* (respectivement de 1935 et de 1937), qui concernent l'enfance du poète ; même lorsque des souvenirs rappellent des objets ou des personnes, ils sont ramenés en mémoire par des associations verbales, de telle sorte que l'objet réel, chargé d'imaginaire, est déjà en train de devenir corps-poème.

Dans *Ma Mère et la musique*, le corps dominant, à travers lequel se croisent toutes les expériences de jouissance, de souffrance, de perte, est l'ensemble mère-piano. Le rapport entre la mère et la musique est tellement étroit, à la limite du fusionnel, que l'enfant Moussia (le nom de Marina enfant) ne peut trouver d'autre place à côté de la mère qu'en se glissant sous le piano. A travers cet objet transférentiel peut passer un amour qui autrement, semble-t-il, atteindrait très difficilement la mère. Et, inversement, il s'agit aussi de prendre place dans le rapport entre mère et musique, pour pouvoir être aimée par la mère. D'autre part, l'enfant Moussia peut ainsi participer à l'engendrement de la musique, en jouissant de surcroît de la musique de la mère. Ce qui implique également qu'elle jouit de la jouissance de la mère jouant au piano.

« Le troisième et peut-être le plus durable, celui sous lequel on peut se blottir : le piano par en dessous, tout ce monde sous-marin et souterrain du piano. Sous-marin pas seulement à cause de la

musique qui ruisselait sur votre tête : derrière le nôtre, entre lui et les fenêtres, encombrés par sa masse noire, séparés de lui et reflétés par lui comme dans un lac noir, il y avait des fleurs, des palmiers, des philodendrons, qui transformaient le parquet sous le piano en un véritable fond sous-marin, avec la lumière verte sur les doigts et le visage, et de véritables racines que l'on pouvait toucher avec les mains, fond sur lequel, tels d'énormes merveilles, se mouvaient sans un son les pieds de ma mère et les pédales. Une question de bon sens : pourquoi les plantes étaient-elles placées *derrière* le piano ? Pour que l'arrosage en fût moins commode ? (Ma mère, avec son caractère, était bien capable d'en avoir décidé ainsi.) Mais de cette association entre l'eau du piano et l'eau de l'arrosoir, des mains de ma mère jouant et des mains arrosant, des mains qui répandaient tantôt de l'eau, tantôt de la musique, le piano s'est à jamais identifié pour moi à l'eau, à l'eau et à la verdure : murmure de feuilles et d'eau. »³

Lorsque Marina Tsvetaeva écrit : « Ma mère nous a inondés de musique », elle indique précisément l'économie de ce rapport à la mère et à la musique, économie de la surabondance, de l'abondance donnée en avance et en trop, pour parer au manque à venir. Ces inondations, même lorsqu'elles se retirent, c'est-à-dire lorsque la musique cesse avec la mort de la mère, laissent des traces profondes dans le corps. Ce sont des traces de jouissance qui ne peuvent être effacées, seulement transformées en d'autres expériences de la démesure, du dépassement.

Après l'expérience du dedans et du dessous, la

plus ancienne, il y a ensuite celle du dessus du piano, qui correspond aux retrouvailles avec l'image de soi. Le piano est encore une masse liquide, mais plus compacte. Tout en faisant fonction de miroir noir, il a une profondeur, et de cette profondeur monte l'image noircie du visage (image jumelle de soi-même autre). L'image est imprégnée de la liquidité noire du piano, signe de la continuité ininterrompue avec la racine liquide, avec la surabondance d'avant ; c'est de là que naît son identité. Enfin, facteur décisif, la noirceur du piano fait de celui-ci une masse d'écriture à l'état premier, au plus près de la mère et de ses débordements musicaux. Telle une libido primitive pouvant s'écouler en musique et en poèmes.

« Et voilà que, du fond de ma sombre profondeur, remonté vers moi le visage rond et scrutateur de la fillette de cinq ans, sans un sourire, rose malgré toute la noirceur, comme un nègre trempé dans l'aurore, ou des roses plongées dans un lac d'encre. Le piano a été mon premier miroir, et la première fois que j'ai pris conscience de mon visage, il m'est apparu à travers la noirceur, il était retraduit en noir comme dans une langue obscure mais compréhensible. Il en a été ainsi toute ma vie : pour comprendre la chose la plus simple, il m'a toujours fallu la plonger dans les vers pour la revoir de *là-bas*. »⁴

Le prochain souvenir, je le prélève de *Mon Pouchkine*. Il s'agit cette fois d'aller à la montagne (qui est en même temps un « aller à la mer », à savoir à Pouchkine, auteur du poème *A la mer*). De même qu'il y a plusieurs pianos (celui de la mère, celui du

dessus et celui du dessous), il y a aussi plusieurs Pouchkine dans l'enfance de Tsvetaeva, correspondant à différentes époques : il y a celui du tableau *Le Duel*, qui représente la mort de Pouchkine et se trouve dans la chambre de la mère : il y a le Pouchkine des gros volumes de la bibliothèque ; il y a celui du poème *A la mer* et de bien d'autres poèmes qui ont nourri l'enfance de Marina ; et enfin il y a la statue de Pouchkine, qui, dans le texte de Tsvetaeva, devient la Statue-Pouchkine, but de ses promenades de fillette. Dans Pouchkine il y a tout et Pouchkine est Tout : poète assassiné, poèmes, frère, corps donnant naissance à la sœur-poète, source de la scène de l'amour.

Je prends à titre d'exemple celui de la Statue-Pouchkine, parce qu'il est le plus chargé de poids, en fonte noire, le plus proche du piano. L'immobilité de la statue mobilise l'enfant, qui crée un jeu avec ses allées et venues vers ou à partir de la statue de Pouchkine. Ce n'est que de tout près qu'elle se mesure à sa grandeur, qu'elle aperçoit la différence entre sa petite taille et celle de la statue : première confrontation avec le plus-grand-que-soi. Quant à moi, pense Moussia, moi est celle qui va grandir, autrement dit la taille n'est pas définitive, et le désir peut s'étendre à l'infini, peut s'élever jusqu'en haut ; en se mesurant à la grandeur, elle grandit en aspiration au-dessus de sa taille de petite fille, et même elle est déjà en train de se dépasser.

Elle est aussi en train de sur-vivre : car il ne faut pas oublier que la Statue est le monument au poète mort, tandis qu'elle va être le poète sur-vivant (au-dessus de sa propre vie).

La Statue-Pouchkine figure la démesure du désir comme tension du corps s'étirant et s'élevant : la statue n'est pas un corps vivant, mais le désir se développe comme un corps vivant. Donc, pour que la montagne Pouchkine réponde à ce désir démesuré, elle doit être animée, mobilisée, secouée, et prendre enfin corps. Et qui d'autre peut ainsi lui donner corps, sinon la petite qui va grandir ? Son corps à elle, plus le corps qu'elle va engendrer, son corps-poèmes. Il y a ensuite un autre élément déterminant qui mobilise le désir : la négritude de Pouchkine et de la Statue-Pouchkine. Comme dans *Ma Mère et la musique*, le noir attire sans arrêt la blanche, le corps du désir est inévitablement noir. Noir est le dedans, la profondeur du piano, noir est l'ancêtre de Pouchkine qui réapparaît à travers la fonte de la Statue-Pouchkine. Noire est l'origine de tout : du corps, de l'écriture, du poète ; il ne faut pas se laisser tromper par la blancheur, c'est la noirceur intérieure qui fait le poète, c'est ce qui vient du dedans, comme le poème qui est trace, révélation de la racine noire, de cette mémoire des profondeurs, des temps primitifs.

Maintenant je vais parler d'un autre Tout, tel qu'il s'inscrit dans le premier texte de Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*.⁵ Contrairement aux textes en prose de Marina Tsvetaeva, qu'elle a écrits relativement tard, le roman de Clarice Lispector se situe presque au sortir de l'enfance, c'est le roman de l'écrivain jeune-femme. Je pourrais dire aussi : de l'écriture avant l'écriture, à l'état de matière, de corps en train de s'explorer, de monde en train de se

constituer. Chaos, emmêlement et mélanges, dont la trame narrative ne constitue qu'un mince filet, à travers lequel l'écriture coule. Dès le début, la vocation de l'écriture est de se fondre avec le corps en tant que cosmos, de faire du corps ce mystère ouvert à toutes les sensations, dans lequel « moi » n'est qu'interrogation suspendue, toujours précédée d'un : pourquoi ?

Je veux faire référence à un endroit du chapitre « Le bain », pendant lequel il y a naissance à la fois du mot « tudo » (tout) et du corps de la jeune fille dont le mot ramène à la surface le secret scellé. Ce n'est pas la première fois que Joana, la protagoniste du livre, est fascinée par les mots. Déjà toute petite fille les mots étaient des choses avec lesquelles elle jouait, qu'elle retournait dans sa bouche pour en deviner la consistance et la substance, comme si leur signification n'était pas donnée d'avance mais qu'il fallait la faire sentir à force de dégustation intérieure. Il s'agit parfois de mots comme « nunca » (jamais), qui n'ont pas un référent immédiat et palpable, vérifiable. Ce sont des mots qui indiquent l'au-delà par rapport à la perception de soi, à savoir l'étendue de la réalité comme totalité à penser, à deviner. Presque aussitôt, elle — le personnage de Joana —, mais également elle en tant qu'instance d'écriture parvient à la limite de soi et s'étire vers la non-limite, dans une démarche répétée d'incorporation des limites, qui devient sa véritable démarche de connaissance. Le mobile de cette incorporation est d'abord lié à la jouissance du débordement, qui est en même temps physique et symbolique : cela signifie que l'inscription de ce débordement ne souffre

aucun retard, voire ce qui pourrait ressembler à un récit à retardement, mais se fait dans une presque simultanéité de sentir, penser et écrire. Nous avons ainsi l'impression de lire un texte en continuelle contraction-expansion, dont l'étendue est difficilement mesurable.

La matière principale de *Près du cœur sauvage* est l'eau. Dans l'eau, le corps de la jeune fille est une « ligne tendue et tremblante » ; dans l'eau, elle régresse jusqu'à se fondre avec le fluide, pour ensuite lentement découvrir ses formes et naître à nouveau sous son regard émerveillé. Autrement dit, elle se laisse incorporer par le corps d'eau, pour ensuite assister à sa naissance, c'est-à-dire à la séparation entre elle et son corps ; mais, avant cette séparation définitive, il y a un état de transition, de semi-immersion, pendant lequel surgit, inattendu, le mot « tudo ». Le mot surgit de ce mélange de corps et d'eau, avant que « moi » ait retrouvé sa place et sa forme : « Tout — dit-elle lentement comme livrant une chose, se scrutant sans se comprendre. » Le mot est chargé de sens mais libre d'elle, comme s'il existait indépendamment d'elle et pourtant lui confiait le secret d'une naissance. « Tout. Et ce mot est paix, grave et incompréhensible comme un rituel. » Pendant ce rituel le mystère est délivré dans sa plénitude, il n'est pas entamé, il n'est pas pénétré.

Je ferai enfin quelques remarques à partir du *Livre de Promethea*⁶ d'Hélène Cixous. Dans ce cas il ne s'agit pas véritablement de « souvenirs d'enfance », quoique les premières pages du texte nous disent qu'il s'agit d'un livre pour Enfants Grands. Mais ce

qui m'importe est le lieu à partir duquel il s'écrit, ce lieu de rencontre et d'échange des corps, des désirs, d'amour et d'écriture. J'évoque *Le Livre de Promethea* parce que j'ai besoin de faire référence à une autre époque de ce rapport aux origines, à une époque où l'autre n'est pas seulement objet transférentiel ou présence imaginaire, mais aussi matériel, aussi corporel que possible, en somme riche en imaginaire et en réalité. Dans ce texte, l'étendue et la complexité du désir forment une totalité continuellement alimentée par des découvertes et des inventions, qui ne cessent d'amplifier l'univers amoureux, en laissant loin derrière le répertoire des scènes et fantasmes des histoires « déjà-lues ».

Les figures que j'ai indiquées auparavant dans les textes de Tsvetaeva et de Lispector sont en quelque sorte des anticipations d'un univers libidinal dont s'écrit par la suite le déploiement. Nous avons pu remarquer, surtout grâce au deuxième exemple, dans *Près du cœur sauvage*, que l'échange avec le corps total s'accomplit selon le mode de l'oralité, tout en investissant le corps entier. Dans le texte d'Hélène Cixous, le désir à l'égard de l'autre (femme) est moins désir d'incorporation (même si celui-ci s'y inscrit également) que désir d'échange total et d'engendrement mutuel. Le « corps de l'amour » est composé de deux corps, deux univers, deux réalités, deux femmes aimantes dans leurs différences, qui en se rencontrant accouchent de la réalité textuelle, à savoir *Le Livre de Promethea*, cet Enfant que la narratrice « Je » dit lui venir directement de Promethea. Il s'agit en effet d'une créature qui grandit instant après instant, page après page,

jusqu'à constituer un cosmos de l'amour étincelant et palpitant de vie.

En lisant *Le Livre de Promethea*, nous nous apercevons de la difficulté de l'embrasser d'un seul regard, signe d'une part de son étendue, d'autre part de sa complexité, tout à fait de l'ordre de l'intériorité, de ce qu'on ne connaît, qu'on ne lit qu'avec le cœur et le sang, non pas avec le regard. On ne peut pas embrasser la montagne, car on est dans son intérieur volcanique, à l'état de matière vivante, incandescente, coulante. Néanmoins, ce qui est incontournable n'est pas forcément inapprochable, cela demande simplement l'invention d'autres approches.

Dans ce texte, il y a la nécessité plusieurs fois répétée d'écrire à la fois dans la plus grande intimité, je dirais dans l'intimité organique du cœur, et du point de vue de l'infini. Je fais référence à une vision de la narratrice qui voit pendant un instant Promethea à la fois comme cette femme en train de manger des œufs et comme héroïne de l'infini.

« Je ne sais pas expliquer. Promethea est une femme ? Oui. Est une jument ? Oui. Est aussi une Oui. Oui à tout ce que je veux. A tout ? Oui. A tout ce que je veux poursuivre, essayer, éprouver. Oui. C'est pour cela qu'en passant par elle j'arrive à l'infini.

Tout à l'heure, je la regardais manger des œufs. Je voyais la lumière, le voile même de la lumière. Je voyais le jaune du jaune d'œuf. Je voyais Promethea telle qu'elle existe, pour sa propre histoire, en sa propre personne, et en même temps je la voyais du point de vue de l'infini, mais cela je n'ai pas réussi à

le lui dire, parce que j'avais déjà toutes les peines du monde à rester un tout petit peu rassemblée autour d'un minime point de moi, mon âme, mon être ne tenait plus au présent que par une mèche de la crinière magique de Promethea, dans laquelle j'ai enroulé mon regard, sinon, je me serais évaporée loin d'ici, loin d'ici. »⁷

En fait, tout le texte s'écrit dans un constant va-et-vient entre ces deux plans : l'instant présent et l'infini ; infini qui n'est pas transcendant, mais émanation de la vérité immanente de ces femmes. Vérité qui ne peut être qu'entr'aperçue dans un moment étincelant. Ainsi on peut lire ce texte comme un journal de l'amour dans lequel chaque geste, chaque parole donnée, est un passage vers les vérités plus difficiles à amener à la surface du corps d'écriture, car elles vivent de la compréhension intime et partagée, du va-et-vient de l'une à l'autre. Dès le début, l'élément privilégié est le feu : écrire au-dedans du buisson ardent est la tentation suprême. Comme dans les textes précédents, la matière nous indique de quoi sont faits les corps, comment et de quoi ils jouissent. Significativement, Marina Tsvetaeva fait remarquer qu'en russe le même mot désigne le vers et l'élément naturel, pour souligner que le poète, en travaillant avec la langue, travaille avec de la matière primaire. Clarice Lispector fait montre également de cette même exigence de cueillir les mots à leur naissance du corps, de l'instant vécu, à savoir le plus proche possible de la vérité de la matrice, de l'origine.

A travers ces exemples, je voulais faire apparaître la nécessité qui anime ces écritures et les conduit à

atteindre avec la langue la vérité, là où elle s'enracine, dans le corps qui donne naissance. Ce pourrait être l'équivalent, dans une tout autre économie, du « geste fondateur », mais cela ne vise pas à recouvrir et à construire par-dessus ; bien au contraire, ces gestes d'écriture ouvrent pour laisser écouler, pour délivrer.

En conclusion, quelle est la valeur symbolique des figures que ces textes font apparaître ? En quoi élargissent-elles l'espace de la symbolisation en ouvrant des territoires jusque-là méconnus ? Leur étendue est telle que toutes les gammes du désir peuvent y jouer. Cette étendue du désir a ainsi son pendant dans celle de l'invention du symbolique, sous la contrainte d'une vérité qui est celle du corps. Pour expliquer ce processus, je vais recourir à une image que Clarice Lispector utilise dans *La Passion selon G. H.*⁸

« Puisqu'il me faut sauver le jour de demain, puisqu'il me faut avoir une forme dans la mesure où je n'ai pas la force de rester désorganisée, puisqu'il me faudra encadrer cette viande monstrueuse et sans fin et la couper en morceaux assimilables par la capacité d'absorption de ma bouche et par la capacité de vision de mes yeux, puisque fatalement je finirai par succomber à (la) nécessité de forme qui vient de ma peur de rester indélimitée — qu'au moins j'aie le courage de laisser cette forme se former toute seule ainsi qu'une croûte durcit d'elle-même, la nébuleuse de feu qui se refroidit au contact avec la terre. Qu'au moins j'aie l'immense courage de résister à la tentation d'inventer une forme. »⁹

« Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sento força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada — então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir a tentação de inventar uma forma. »¹⁰

Le tourment de la forme vient du renoncement à la facilité qui aurait consisté à se servir d'une forme déjà existante, voire de la langue « déjà-écrite », pour traduire l'impensable, car impensé, d'une expérience de dépassement des limites. Une issue est esquissée : c'est la forme que prend d'elle-même la matière lorsqu'elle atteint sa propre limite. Pourtant la question est : comment écrire la non-limite, lorsque le système symbolique dont la langue et la pensée sont imprégnées, renvoie sans cesse à la limite, en refoulant l'illimité ? Ainsi la question de la « forme » concerne la mise au monde symbolique de ce corps jouissant au-delà de ses propres limites. Comment inscrire dans l'« ordre symbolique » ce qui est libre de toute contrainte imaginaire et libidinale ? En parvenant à inscrire, comme, je le crois, les textes cités ici le montrent, l'écriture à sa naissance, en toute liberté. Cette liberté devance et casse toute contrainte, à savoir ce que j'appellerais la « croûte » de l'ordre

symbolique. Cet ordre, elle le traverse, pour faire émerger un autre ordre, celui, « organique », du vivant.

Tsvetaeva déjoue l'ordre de la langue en jouant sur toutes ses gammes et en déjouant toutes ses règles, en même temps qu'elle renoue avec ses figures archaïques, la « mère-musique » et le poète-masse noire, en les transposant dans une langue polyphonique.

Car l'inscription du « corps de naissance », du corps « total », n'est pas une simple représentation, une réplique vraisemblable, mais correspond au processus de transformation et de métaphorisation incessant de l'écriture, par changements d'approche et de points de vue. La seule sauvegarde contre toute fixation d'une « forme » durcie, faisant obstruction, borne ou limite, c'est la mobilité de la langue, courant aussi vite que la pensée, dans un va-et-vient incessant de soi au plus-grand-que-soi, pour pouvoir inscrire simultanément le plus-grand-que-soi qui nous emporte au-delà de nos limites et celui qui grandit au-dedans.

NOTES

1. Dédicace du *Poème de la montagne* de Marina Tsvetaeva, traduction d'Eve Malleret, L'Age d'homme, 1984, p. 10 (j'ai remplacé « entaille » par « douleur », traduction donnée par Serena Vitali dans sa version italienne).
2. Dans *Le diable et autres récits*, traduction de Véronique Lossky, L'Age d'homme, 1979.
3. *Ibid.*, p. 62-63.
4. *Ibid.*, p. 65.
5. *Perto do coração selvagem*, A Noite, 1944, traduction française de Regina Helena Prado, Des femmes, 1981.
6. *Le Livre de Promethea*, Gallimard, 1983.
7. *Ibid.*, p.179.
8. *A Paixão segundo G. H.*, 1964, Editora nueva fronteira, p. 11. (Traduction de Claude Farny, Paris, Des femmes, 1978.)
9. Ma traduction.
10. *A Paixão segundo G. H.*, 1964, Editora nueva fronteira, p.11. (Traduction de Claude Farny, Paris, Des femmes, 1978.)

L'ÉCOUTE DES FEMMES EST MON APPRENTISSAGE

DOMINIQUE STEIN

Si, pour l'avant-programme de ce colloque, je me suis inscrite dans la section « Lectures », c'est délibérément. Logiquement, j'aurais dû figurer à la rubrique « Psychanalyse », avec les collègues psychanalystes (dont certaines sont des amies de longue date) qui participent à ce colloque. Car il est bien vrai que le *lieu* de ma pratique est la psychanalyse. Pourtant, pour rendre un tant soit peu compte de ce qui se passe à l'intérieur de l'aventure psychanalytique, un travail d'élaboration, l'élaboration spécifique de l'écriture, est nécessaire. A s'en dispenser, on court deux risques : le premier, de s'abriter derrière une muraille théorisante et objectivante, le second, de s'enliser dans une proximité collant prétendument à la lettre de la séance analytique. Dans ces deux cas, la singularité de la narratrice, du narrateur, s'évanouit. Or je suis convaincue que, si l'on veut prétendre à quelque communicabilité en matière psychanalytique, il faut parler en première personne.

Cette obligation recèle d'ailleurs en elle une difficulté : il faut pouvoir, en même temps qu'on dit « je », laisser advenir la singularité de l'autre et si possible rendre compte de l'action réciproque et asymétrique de ces deux singularités. La parole en première personne n'est pas une parole déliée de toute obligation. C'est une parole liée, reliée au champ qui l'a fait surgir : sans les coordonnées de ce champ, elle se vide de sa substance.

Lorsque la jeune psychanalyste que j'ai été a débuté dans la pratique de la cure, quel avait été son apprentissage ? D'abord sa propre psychanalyse, cela est bien connu. Puis, et souvent simultanément, une fréquentation correcte de l'œuvre de Freud et du corpus théorique psychanalytique. Enfin, si l'on appartenait à une institution (ce qui était à l'époque mon cas), un certain temps de soumission à ce que l'on appelait alors des contrôles. Il s'agissait, seule ou en groupe, de rendre compte à un aîné du déroulement de telle ou telle cure, compte rendu qui permettait parfois à la jeune praticienne de saisir sur le vif ses propres dérobades.

Quel que soit le regard critique qu'on puisse porter sur un tel apprentissage, il n'était pas dérisoire. Pendant peut-être une décennie, je ne me suis pas sentie m'écarter des chemins sinon tracés, du moins indiqués par mes aînés. D'autant plus que la pratique quotidienne de la cure, alors que j'avais moi-même cessé d'avoir des séances sur le divan, m'entraînait vers de nouvelles découvertes de moi-même. J'avais le sentiment que le processus d'exploration de l'inconscient continuait.

Ce n'est qu'insensiblement, et dans le recul de

l'après-coup, que je me suis aperçue que j'étais entrée *en nouvel apprentissage*. L'écoute de certaines femmes-patientes, que ce soit en face à face ou dans la position classique de l'analyse, lorsque la patiente est étendue, cette écoute m'a, au fil des années, transformée.

J'ai été, au sens littéral du terme, surprise. Débusquée tout d'abord de lieux communs psychanalytiques concernant les femmes, et particulièrement les relations des femmes entre elles. Surprise ensuite de l'intensité des émotions que certaines femmes suscitaient en moi. Il faut insister sur un point : la modification de mes repères théoriques et la prise en compte des émotions ressenties n'ont pu survenir que dans la rigueur du cadre analytique. *Leur vérité est la vérité imposée par le processus analytique de la cure* et n'en déborde pas le cadre. Ce qui ne signifie pas que la psychanalyste que je suis puisse « oublier » à l'extérieur ce que l'intérieur de sa pratique lui enseigne. Il y a une continuité intérieure que la fin de la séance ne vient pas briser. Ainsi le temps qui passe n'apporte pas plus d'expérience, il sédimente des traces.

J'en viens maintenant au paradoxe de mon propos. Le nouvel apprentissage dont je voudrais parler est né de la pratique de la cure, et sans elle, serait pour moi inconcevable. Et pourtant, pour essayer d'en rendre compte, le langage psychanalytique usuel me paraît infirme.

Aussi je vais vous demander de bien vouloir recevoir avec bienveillance la forme à laquelle je vais avoir recours pour dire quelque chose, un tout petit quelque chose de cet apprentissage.

Cette forme, dont le rythme intérieur essaie de rejoindre le poème, est, je me permets d'y insister, fondée sur la rigueur. Ce n'est pas pour dérober la précision du sens que s'est imposée cette écriture. C'est pour essayer de ne pas briser l'impalpable tout en rendant justice à celles qui aujourd'hui m'ont conduite parmi vous. Aussi je leur dédie cette offrande...

OFFRANDE

Il est venu le temps des gratitudes.
Le pâle après-midi alourdi de mercis
Doit poser sa corbeille.

L'écouteuse a vieilli.

Ses mains vides ont des taches.

Habitée de départs elle mord dans le présent

Quand le passé la tire et la force à s'asseoir.

Depuis longtemps déjà elle a franchi la dune

Et laissé la contrée du flux et du reflux

Les saisons de la lune et du linge à laver.

Mais la mémoire est jeune et sous son toit de schiste

Tous les temps d'autrefois demeurent éveillés.

Ils viennent à la rencontre

Des douces-amères à l'espoir chevillé

Des patientés cueilleuses aveugles à leur récolte

Des crieuses au silence étranglé.

Et les temps du présent nouent les temps d'autrefois

En une trace ornée des glissements du rêve.

Chaque attentive est venue pour toujours

Pourtant déjà la voici sur le seuil

Secouant de ses pieds une poussière d'images

La neige de l'écoute en a gardé la trace.

Les cueilleuses ont confié le fardeau de leur corps.
Elles l'envoient toujours en éclaireur perdu.

Elles font couler le sang

Dessèchent la fontaine

Irriguent de leur lait la contrée désertique

Pour libérer le fruit du secret fécondé.

Et l'écouteuse écoute

Ecoute

Ecoute

Jetant dans le brasier quelques gouttes de mots

Comptant sur l'espérance et n'en attendant rien.

Une écorchée vivante est venue lui parler

Lui jeter à la face un amour en danger

L'amour perdu d'une autre.

Hirondelle et gazelle

Lagune et océan

Astres enlacés de galaxie

Lutte de chèvres à la fin de la nuit

Maison blessée saignant ses confitures.

L'écouteuse est devenue patiente

Elle a suivi des sentiers inconnus

Un trait de bleu a fendillé son ciel.

Et l'unique

Entre toutes uniques.

Son corps se meut habillé de son âme

Fourrure secrète et dérobée.

En armure de larmes elle court à la bataille

Elle jette tout dans la balance

Inapte à mesurer ses forces

Danseuse de fil

Sans regard pour l'abîme.

Brûlant dans ses yeux sombres le dur savoir acquis

Pour toucher de la main ce que le cœur enseigne.
Elle offre
Ses membres à la douleur
Rejoint
Le dieulamère
D'un seul cri
D'un seul trait
D'une seule hauteur d'alouette.
Ecartelée de deuil
Souillée de trahison
Sa chevelure tranchée, elle ploie jusqu'au sol
Et se jette aux genoux
Les noyant de parfum.

L'écouteuse a baissé les yeux.
Souvent muette elle a contemplé les merveilles
Et n'a usé que des mots du respect.
Parfois elle a erré
Le lien ombilical l'a reconduite au port
Aux certitudes imprévues de l'accord
Au contrepoint des différences émues.

Dans la pénombre du silence
Sous la tonnelle du silence
A l'aplomb du soleil ou en début d'automne
Une parole d'elle a troué le tissu.
Des mots de tous les jours
Au plus simple du sel
Au plus pur de l'étang
Au plus rouge du feu
Au plus frais de la paume.
Alors les corps sont sortis de leur coque
Et l'instant fugitif a frôlé l'absolu.

ICH BIN DER/DAS WEIB...
MOLLY BLOOM AU NEUTRE

DANIEL FERRER, JEAN-MICHEL RABATÉ

Etant chargés de parler de Joyce et ayant choisi de parler de Molly Bloom et de son célèbre « oui », il nous est impossible de ne pas croiser, presque à chaque pas, le très beau texte que Jacques Derrida a consacré aux *ouïs* d'*Ulysse*. D'une certaine manière, nous nous heurtons à lui au principe même de notre interrogation aujourd'hui, puisqu'on y rencontre ces mots :

« Avant de se demander qui signe, si Joyce est ou n'est pas Molly, ce qu'il en est de la différence entre la signature de l'auteur et celle d'une figure ou d'une fiction signée par l'auteur, avant de colloquer sur la différence sexuelle comme dualité et de dire sa conviction sur le caractère [...] "onesidedly woman" de Molly la belle plante, l'herbe ou le pharmakon, ou le caractère "onesidedly masculine" de James Joyce [...], il faut se demander ce qu'est une signature, en quoi elle requiert un « oui » plus « ancien » que la question « qu'est-ce que » puisque celle-ci le suppose, plus « vieux » que le Savoir. [...]

Il faudrait donc, il aurait fallu faire précéder tous ces discours d'une longue méditation savante et pensante sur le sens, sur la fonction, la présupposition surtout du *oui...* »¹

En d'autres termes il faudrait avoir exploré ce rapport du langage à soi-même et à l'autre qui se marque dans l'adresse du « oui », un rapport que Derrida dit « préontologique », avant de commencer à poser toutes ces questions, avant de poser les questions qui nous réunissent aujourd'hui.

Il est évident que si nous sommes là, nous deux qui allons parler aujourd'hui de Joyce et de Molly et de féminité, mais aussi nous tous, y compris Jacques Derrida lui-même, bien sûr, si nous avons choisi de « colloquer sur la différence sexuelle » nécessairement « comme dualité », ce n'est pas parce que nous considérons que ce préalable est levé, ce n'est pas que nous ayons surmonté toutes les apories qui entourent cette question, ce n'est pas que nous ayons choisi d'ignorer cet avertissement, c'est parce que nous — nous tous, je crois, implicitement — avons fait le pari inverse, le pari d'un renversement. C'est le pari que nous pouvons en apprendre long, y compris sur notre façon de penser ce rapport préontologique, en interrogeant « la différence sexuelle comme dualité ». C'est l'idée selon laquelle cette question primordiale du rapport de l'auto-affirmation à l'altérité, si elle est antérieure en droit, n'est pas séparable en fait, pour nous, ici et maintenant, de celle de la différence sexuelle et de son écriture. Joyce lui-même était parfaitement conscient de ce lien, ou du moins on constate que son œuvre tout

entière le met en scène. On ne peut pas dire que la féminité soit chez lui un thème parmi d'autres, ni qu'elle constitue le thème principal, simplement il n'est aucun problème qui ne se révèle en être inséparable. Toute théorie, et toute ontologie, est toujours déjà articulée sur la question de la différence sexuelle, et cela s'écrit dans *Finnegans Wake* « Hissheory » (F.W. 66:25), c'est-à-dire (entre autres), « *Is she or he ?* » (« Est-elle ou il ? »). Nous aurions donc pu prendre l'œuvre par n'importe quel bout : tout nous aurait menés à ce qui nous occupe aujourd'hui. Nous avons choisi de la prendre précisément par le bout, par le dernier mot que Joyce donne à la femme, dans *Ulysse* comme dans *Finnegans Wake*.

D. F.

MOLLY BLOOM AU NEUTRE

JEAN-MICHEL RABATÉ

« *Pénélope* est le clou [en français dans le texte anglais] du livre. [...] Il y a huit phrases dans l'épisode, qui commence et se termine par le mot femelle *yes* (It begins and ends with the female word *yes*). Il tourne, comme l'énorme globe terrestre, lentement, sûrement et également, en un perpétuel tourbillon. Ses quatre points cardinaux sont les seins, le cul, le ventre et le con des femmes, exprimés par les mots *because, bottom [...], woman, yes*. Bien que sans doute plus obscène qu'aucun des épisodes précédents, il me semble que *Pénélope* est LE *Weib* parfaitement sain, complet, amoral, amendable, déloyal,

engageant, astucieux, borné, prudent, indifférent. (... It seems to me to be perfectly sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging shrewd limited prudent *indifferent Weib*.) *Ich bin der* [sic] *Fleisch der stets bejaht*.) » (*Lettres*, vol. 1, p. 198, et *Selected Letters*, IV, p. 285).

J'ai cité le plus littéralement possible la célèbre lettre de Joyce à Budgen au sujet de « Pénélope », suivant à la lettre l'indication fournie par le genre de *Weib* que j'ai lu au neutre — et si j'ai traduit la version donnée par le dernier volume de la correspondance, ces *Selected Letters* de 1975 qui ont fait scandale à plus d'un titre, c'est que le premier volume (suivi en cela par la traduction française) a silencieusement corrigé *der Fleisch* (que Joyce a écrit) en *das Fleisch* (qui est correct). Mais, pour amplifier ce sens neuf du neutre, sens qui ne peut être évoqué qu'auditivement par un affect non féminin qui sonne forcément comme un masculin, j'ai fait entendre ce neutre-masculin dans ma traduction de la série d'adjectifs emblématiques, série qui se termine significativement sur ce mot d'« indifférent ».

Joyce détourne donc le célèbre passage du premier acte de *Faust*, « *Ich bin der Geist, der stets verneint !* ». C'est le moment où Méphistophélès se présente à Faust comme l'esprit négateur qui incarne le mal. Sémantiquement, *Fleisch* (la chair) a remplacé *Geist* (l'esprit), mais, grammaticalement, un masculin a remplacé un neutre : on dit en allemand *das Fleisch* (la chair) — comme on dit *das Weib* (la femme en tant que telle, opposée à *die Frau*) ou *das Mädchen* (la jeune fille) — au neutre. Joyce ne pouvait ignorer complètement les échos affectifs de

Fleisch, puisqu'il venait d'engager une correspondance amoureuse (suivie d'une brève liaison) avec une certaine Marthe *Fleischmann* à Zurich : tout se passe comme si la masculinisation du *Mann* contenu dans son nom avait contaminé l'ensemble de la citation prélevée au *Faust* de Goethe.

C'est sans doute la prégnance de la structure grammaticale qui explique cette curieuse dominance du masculin, « *ich bin der... der* » suivi d'un verbe au présent donnant une grille verbale préétablie, ce qui nous amènerait à suspecter la syntaxe « féminine » du monologue de Molly Bloom : on a pu montrer que si l'on rétablit la ponctuation (ce qui est très facile à faire), ce monologue est beaucoup moins éclaté, elliptique et donc déviant grammaticalement que les discours intérieurs de Leopold Bloom et de Stephen Dedalus.

En revanche, l'inversion de *verneint* en *bejaht* (dire « oui », affirmer contre nier), qui joue de manière correcte sur les préfixes verbaux en passant du verbe de la perversion au verbe de l'affirmation, ne peut être dissociée de la différence des genres. « Oui » est-il bien un mot « féminin » réfutant le « non » masculin et faustien ? « Oui » est-il bien le mot qui « exprime » le « con » féminin (si la correspondance terme à terme est respectée, sein est signifié par *because*, cul par *bottom*, ventre (ou plutôt matrice et utérus, *womb*) par *woman*, et donc le sexe (*cunt*) par *yes...* ? On peut d'ailleurs vérifier cela rapidement par un examen des équivalences proposées au cours du « monologue » de Molly Bloom. Mais serait-ce aussi que l'*indifférence* de Pénélope implique plus sûrement une indifférence aux « genres », voire un passa-

ge par le neutre, afin d'éluder — mais pas toujours jusqu'au bout, on le voit — les pièges d'une grammaire masculinisée ?

On trouve déjà dans *Ulysse* ce curieux mot au neutre de « *Frauenzimmer* », qui ne signifie pas, comme on pourrait le croire, chambres de femmes ou femmes de chambres, mais tout simplement « femmes » : « They came down the steps from Leahy's terrace prudently, *Frauenzimmer* » (U. 3 : 29-30). Cela décrit au chapitre III les « sages-femmes » que Stephen croit voir flâner sur la grève de Sandymount. Le dictionnaire donne « femme, fille, bougresse, donzelle » comme sens pour ce mot. « La » Femme s'écrivait au neutre par un lapsus calculé, préparé par la grammaire, de même que Molly ne figurerait qu'UN « *Frauenzimmer* », femme-chambre (et pourquoi pas « pot de chambre » ?), femme-lit, mobilier parlant de son immobilité même. Lire Molly Bloom au neutre ; non pas vulgaire provocation phallocratique, mais désir de pousser le monologue de Molly Bloom dans ses retranchements, hors des dichotomies métaphysiques et des impasses de la psychologie de l'empathie. Molly est texte et terre avant d'être la « grande mère » de nos imaginaires trop vite sollicités, trop facilement mobilisés. C'est aussi pourquoi Joyce explique à Miss Weaver (dont le nom lui faisait penser au tissage emblématique de Pénélope) en quoi Molly incarnait le globe terrestre ; il accepte la description donnée par celle-ci, qui parlait d'une Pénélope « préhumaine », à condition d'ajouter l'épithète « posthumain » : « Je réproûve l'interprétation habituelle de Pénélope, apparition humaine (I have rejected the usual interpretation of

her as a human apparition). Par la conception et la technique, j'ai essayé de peindre la terre préhumaine et peut-être posthumaine. » (I tried to depict the earth which is prehuman and presumably posthuman... » (*Lettres*, I, p. 211-212, voir aussi *Letters*, I, p. 180). Le saut hors de ce monde vers un monde préhumain et posthumain a déjà été accompli par l'épisode précédent, « Ithaque ». Dans cet épisode, les personnages deviennent des « corps célestes », mais c'est le dernier (« Pénélope ») qui fait surgir la nuit obscure sur fond de laquelle se découpent les astres. Le « clou » du livre n'est donc pas seulement à entendre de manière pyrotechnique, simple culmination stylistique prouvant la maîtrise linguistique de Joyce, c'est autant ce « clou historique » ou, mieux, « hystérique » qui attache la fiction du livre à sa propre croix. Comme le suggère *Finnegans Wake* : « Languishing hysteria ? The clou historique ? » (F. W. 528. 14-15), si le clou permet qu'on fixe le cadre d'une toile à tisser, il peut servir aussi à déchirer, perforer et détisser...

On sait que, lors de la composition de « Pénélope », Joyce travaillait à la fois sur « Ithaque » et sur ce dernier épisode, insistant sur l'interdépendance de ces deux chapitres, écrivant à Budgen : « Pour comprendre *Pénélope*, il faudrait que vous ayez une idée d'*Ithaque* qui n'est pas encore au point. » (6 septembre 1921, cf. lettre du 6 décembre 1926 à M^{lle} Weaver.) Pourtant, Joyce avait dû envoyer précipitamment une version de « Pénélope » avant d'avoir terminé « Ithaque », parce que Valery Larbaud était très désireux d'en avoir une version pour la

présentation d'*Ulysse* prévue le 7 décembre 1921. Joyce écrit donc à ce dernier pendant l'été 1921 (en français) :

« M^{lle} Monnier m'a parlé de votre impatience de lire le dernier épisode. Mais il y en a deux : *Ithaque* et *Pénélope* [...]. *Ithaque* est très étrange. *Pénélope* est le dernier cri.

Vous m'avez demandé une fois quelle serait la dernière parole d'Ulysse. La voilà : yes. Autour de cette parole et de trois autres également femelles, l'épisode tourne lourdement sur son axe. Il n'y a que huit phrases dont la première contient 2 500 paroles. » (*Lettres*, I, p. 197)

Selon le témoignage de Benoist-Méchin rapporté par Ellmann (t. II, p. 154-155), Joyce voulait d'abord que le livre se termine sur un « I will », difficile à traduire en français, et son intervention de traducteur aurait permis de rétablir le « Oui » majuscule de la fin (pourtant il faut noter que la huitième phrase du manuscrit holographe se termine déjà sur un « yes » qui n'a pas encore trouvé sa majuscule). Dans les années trente, Joyce expliquait qu'il terminerait *Finnegans Wake* sur l'article « the », le mot le plus faible de la langue anglaise, ce qui rappelle sa recherche d'un mot évoquant l'abandon dans « Pénélope ».

Il dit donc (en français) : « Dans *Ulysse*, pour peindre le balbutiement d'une femme qui s'endort, j'avais cherché à finir par le mot le moins fort qu'il m'était possible de découvrir. J'avais trouvé le mot « yes », qui se prononce à peine, qui signifie l'acquiescement, l'abandon, la détente, la fin de toute résistance. » (*James Joyce*, I. Ellmann, p. 725.)

Lorsque ce mot s'inscrit en majuscules, il allie la passivité la plus totale au travail silencieux des lettres imprimées sur la page, qui visent toutes à cerner l'infini — un infini qui, du féminin, dérive toujours vers le neutre de la cosmologie.

Le schéma envoyé à Linati pose ceci de manière assez explicite :

Temps : ∞

Couleurs : Voie lactée puis aube nouvelle.

Personnages : Laerte, Ulysse, Pénélope.

Technique : monologue. Style : résigné.

Sens (signification) : le passé dort.

Organe : graisse.

A ces quelques indications, le schéma Gorman-Gilbert ajoute la précision de « la chair » pour l'organe, donne comme « symbole » « la Terre », et, dans les « Correspondances », pose une nouvelle équation : « Pénélope — Terre — Tissage — Mouvement ».

Ni « temps » ni « art » : à la place, un monologue qui inscrit le double 8 de l'infini comme tissage et détissage pénelopéens. Cela permet au texte de laisser Molly Bloom dévider ses pensées dans un mouvement de rotation uniforme qui lui donne peu à peu la stature de la Terre, Terre astronomique des révolutions et précessions, Terre mythique de *Weib* dépeint(e) sous la forme de Gea-Tallus, déjà présente dans « Ithaque ».

Pénélope est pourtant bien femme — *Weib* — avant d'être mythe, mais elle est femme-mythe, au sens où elle n'est corps — *Leib*, *Fleisch*, *Fat*, *body*, chair, *womb* et *cunt* mêlés — que dans la mesure où elle se dit ; et c'est en tant que femme qu'elle a le dernier mot : « Le dernier mot (humain, trop

humain) est laissé à Pénélope. C'est l'indispensable visa du passeport de Bloom pour l'éternité. » (*Lettres*, I, p. 184). Si Joyce, comme nous l'avons vu, semble revenir plus tard sur ce côté « humain, trop humain » de Pénélope dans la lettre déjà citée, c'est sans doute que l'on ne peut parler de Pénélope sans tomber dans des contradictions, sans rencontrer des antinomies...

C'est que, pour la première fois dans la littérature mondiale, un personnage se construit entièrement en se disant : il n'y a pratiquement pas d'action dans cet épisode, Molly se contente de quitter un moment son lit pour s'accroupir sur son pot de chambre lorsqu'elle sent venir ses règles, puis elle se recouche. Et le « Chant de moi-même » entonné par Molly pourrait lui faire dire, comme Walt Whitman : « Est-ce que je me contredis ? / Très bien, alors je me contredis. / (Je suis immense, je contiens des multitudes.) » Car la ruse de Joyce contrefaisant la voix « femelle » a consisté à justifier son monologue apparemment décousu dans son schéma homérique d'ensemble ainsi que dans sa progression textuelle et linguistique.

Joyce a trouvé l'équivalent textuel de la ruse de Pénélope, qui, *L'Odyssée* l'explique par trois fois (II, 95-110, XIX, 137-155 et XXIV, 139-149), réussit pendant trois années à tromper les prétendants qui attendent qu'elle choisisse l'un d'eux pour époux. Elle veut avant toute décision tisser un suaire pour Laerte, son beau-père. Chaque nuit elle vient défaire à la lueur des torches ce qu'elle avait tissé le jour précédent, mais, dénoncée par une servante, elle doit achever la toile au printemps de la quatrième

année. C'est alors qu'Ulysse revient, et massacre les prétendants. Pénélope ne le reconnaît formellement que lorsqu'il peut lui dire le secret de la fabrication de son lit.

Dans l'épisode appelé « Pénélope », Molly Bloom, fille du Major Brian Cooper Tweedy et de la Juive espagnole Lunita Laredo (qu'elle semble n'avoir jamais connue), est donc à la fois Calypso (la nymphe qui retient ses amants), Nausicaa (la vierge qui s'exhibe et séduit les passants), Circé (la déesse des putains qui transforme les hommes en jouant sur la bestialité de leur désir) et Pénélope, la femme abandonnée, vierge et mère privée de mère, femme adultère et femme fidèle, femme mariée et amante éternelle... Bref, Gea-Tellus, la Terre ou la voix de la nature gréco-latine, du Gé de la Terre, astre et lieu d'habitation opposé aux enfers, lieu de génération aussi, au discours terrestre du « tell us » de l'énonciation féminine d'Anna Livia Plurabelle... Molly tisse et détisse de nuit la trame d'*Ulysse* en huit longues phrases qui commencent et s'achèvent sur le fameux « oui » pour se dévider et se révéler complètement, si complètement qu'il ne reste plus de « psychologie » du personnage.

L'histoire de la composition le démontre, Joyce emploie systématiquement des énoncés contradictoires, si bien qu'il est généralement impossible de dire ce que Molly pense sur tel ou tel sujet. Veut-on savoir ce qu'elle pense de son lit ? Trois déclarations sont alors à citer : « ce vieux lit infernal aussi qui fait une musique du diable » (695. 33-34), « O que j'aime mon lit » (698. 15) et « j'en ai soupiré en tout cas de ce vieux lit Cohen » (706. 37-38). Mais on apprend ainsi

que le lit a été acheté au « vieux Cohen » par le Major Tweedy et donc qu'il n'a jamais appartenu à Lord Napier comme le croit Bloom : celui-ci ne connaît donc pas le secret de l'origine de son lit, à la différence du héros homérique (698. 11-14). Veut-on savoir ce que Molly pense de ces manifestations de faiblesse et de douleur que sont les larmes ? Ses allers et retours dans la doxa n'épargnent ni les hommes, (« ils sont si faibles et pleurnicheurs » (662. 15), — « ça doit être terrible quand un homme pleure » 665. 08), ni les femmes (« Il m'a fait pleurer une femme naturellement c'est si sensible » (666. 41-42), — « seulement la femme ne se plaint pas » (662. 30-31). Cet exemple-ci met en lumière une structure de chiasme très localisée, typique de ce tissage en croix.

Je note deux types de disposition : les renvois en miroir, qui proviennent d'ajouts successifs, notamment entre la première et la dernière phrase, et les dispositifs en « arbre à cames », qui dans un même passage amènent à une auto-annulation des énoncés, ou, plus subtilement encore, juxtaposent des termes antinomiques : l'oxymore serait une des figures majeures de la pensée de Molly, pourvu que ce trope puisse se combiner avec les trivialités d'un sous-discours doxique. Un détail prouve que cette mosaïque de déclarations qui se contredisent plus ou moins était un des effets principaux recherchés par Joyce : il ajoute sur le troisième placard la phrase : « je déteste ces magasins de luxe, ça me porte sur les nerfs » (677. 11-12), et ajoute enfin au dernier moment, sur le tirage en éprouves la phrase : « j'aime ce que ça sent dans une grande belle boutique » (708. 24-25).

Voici quelques renvois en miroir : Léopold Bloom impose des bonnes qui ne servent à rien uniquement pour les séduire (p. 663, passim). Il oblige Molly à trimer toute seule sans véritable domestique (694. 04-11). Une femme ne peut suffire aux hommes (663. 21-22), mais Molly aimerait « avoir quelqu'un de nouveau tous les ans » (685. 03). Léopold devrait bien lâcher l'Homme libre qui ne lui rapporte rien (676. 36), mais Molly craint qu'il ne se fasse mettre à la porte par l'Homme libre s'il ne fait pas attention (698. 31). Elle aimerait « mieux mourir vingt fois de suite plutôt que d'en épouser un autre de leur sexe » (668. 25-26) mais s'imagine volontiers remariée — (« supposons que je divorce Madame Boylan » (686. 46 - 687. 01).

Voici des « arbres à cames » qui, par un enchaînement apparemment logique, ramènent au contraire vers ce qui servait de point de départ :

— « Au fond je m'en fiche avec qui il le fait », « tout de même j'aimerais savoir », et enfin « je ne pourrais même plus le toucher si je savais qu'il allait avec une souillon » (p. 663).

— M^{me} Maybrick est une « misérable de faire une chose pareille », « il y a des hommes qui vous poussent à bout », « elle devait aimer l'autre type », « ça lui était égal, c'était dans son tempérament » (*nature* en anglais), « et puis ils ne sont tout de même pas assez brutes pour aller pendre une femme » (p. 668).

— Milly l'exaspère de ne pas vouloir l'aider à faire la cuisine, mais elle conclut : « au fond elle a raison de ne pas vouloir abîmer ses mains » (693. 03-10).

— Molly pense à ses fesses « si rondes et si tentantes » que « quelquefois elles m'excitent moi-

même » (703. 06-07), mais reproche à Bloom de se borner à lui embrasser les fesses le soir : « il embrasserait n'importe quoi de pas naturel là où nous n'avons pas 1 atome d'expression là où nous sommes toutes pareilles 2 paquets de saindoux » (703. 40-43).

Un élément qui renforce encore l'impression d'incertitude est le rôle passe-partout du pronom « il » : les pensées de Molly tournent autour des hommes, avec trois pôles distincts et d'inégale importance, Boylan, son amant de l'après-midi (qui est son premier véritable amant, il faut le souligner), Stephen Dedalus et Leopold Bloom. Ainsi, en une ligne, le même « il » peut renvoyer à trois sujets différents. Dans « il est veuf maintenant je me demande comment peut être son fils il dit qu'il écrit » (700. 38-39), on voit se succéder Simon Dedalus, Bloom (« il dit ») et Stephen. Joyce a délibérément systématisé cette ambiguïté, remplaçant par exemple à plusieurs reprises des « Poldy » par « him » dès les corrections du manuscrit Rosenbach.

On ne peut donc rien affirmer qui ne soit sujet à caution ou à révision au sujet de Molly : est-elle une bonne ménagère qui pense au prix des légumes et aux recettes espagnoles, ou bien une fainéante qui laisse la poussière s'accumuler sur les meubles ? Est-elle une bonne mère soucieuse d'éduquer sa fille, ou bien une amante désireuse de l'éloigner pour se livrer à ses ébats avec Boylan ? Va-t-elle accéder à ce qu'elle a compris comme une demande de petit déjeuner au lit de la part de son mari ? Compte-t-elle continuer la liaison avec Boylan, programmée autour du concert de Belfast, ou bien veut-elle tenter de

réveiller le désir de Léopold et donc entamer une nouvelle phase de leur vie commune ?

Rares sont les choses sûres : elle déteste la politique en général et le nationalisme irlandais en particulier, elle ne verrait pas de mal à séduire un jeune homme qui pourrait être Stephen Dedalus, elle craint instinctivement le tonnerre et la fin du monde, elle désapprouve les manières brutales de Boylan et pense que son mari sait plus de choses, a plus de manières, de vigueur et d'intuition que lui. Et même si elle dit des hommes « ils ne savent pas ce que c'est que d'être une femme » (704.46 - 705.01), elle reconnaît de Poldy « qu'il comprenait ou qu'il sentait ce que c'est qu'une femme » (709. 13-14).

Joyce a tenté de composer le portrait le plus contradictoire qui soit, afin de trouver l'universel et le naturel entre des extrêmes qui se combattent perpétuellement. Molly est ainsi une « Vierge » paradoxale qui est aussi une Putain : elle est née le jour de la fête de la Vierge, elle dit « O Maria Santissima » (670. 34-35), elle chante l'*Ave Maria* de Gounod (669. 38) ou le *Stabat Mater*, et surtout elle affirme tout haut sa croyance en Dieu contre l'athéisme de son mari à plusieurs reprises, tout en spéculant avec plus de scepticisme sur le mystère de l'Immaculée Conception ; mais elle peut invoquer le nom de Dieu dans des contextes douteux, ainsi p. 679, où elle dit par trois fois « O Seigneur » alors qu'elle pense aux obscénités qu'elle aimerait prononcer en faisant l'amour. Elle est choquée par la conduite du gendarme qui va voir une prostituée avant de retrouver sa femme (704. 26), mais, même si elle refuse que son mari fasse d'elle « une putain » (664.

24), elle envisage froidement de rentabiliser sa liaison avec Boylan, dont elle calcule la fortune (673-74). Elle méprise Moll Flanders, qui a le même prénom qu'elle — « une putain qui volait dans les magasins » (681. 18-19), mais imagine qu'elle pourrait voler des couverts en argent (674. 29) et admet qu'elle « ressemble un peu à cette sale putain de la photo espagnole » (678. 08-09) en la possession de Léopold. Et sa déformation de « Lodore » en « Lahore » (voir 696. 13, n.) insiste sur le terme de « whore » (prostituée).

Un des maîtres mots dans la bouche de Molly est le terme de « nature », qui pour elle ne s'oppose jamais à sa foi un peu aveugle en un créateur : « Dieu du ciel il n'y a rien de tel que la nature... c'est la nature, quant à ceux qui disent qu'il n'y a pas de Dieu je n'en donnerais pas gros de toute leur science... » (708. 30-38). Molly donne corps et chair au principe du tissage naturel tel que le concevait Stephen, qui invoquait « nous ou Dana notre mère » qui « tissons et dé tissons au cours des jours la trame de nos corps dont les molécules font ainsi la navette » (191. 05-08). Joseph Voelker a le premier montré tout ce que ce thème devait à la théorie de la Nature de Giordano Bruno, une Nature qui, étant aussi divine, incarne tous les aspects opposés réunis dans l'« *indifférence des contraires* ». En ce sens, le portrait de Pénélope, fidèle et infidèle à la fois — et donc littéralement *indécidable* (qui pourrait trancher dans ce nœud parlé et écrit à la fois ?) — est une première étape dans la création du cosmos de la simultanéité contradictoire de *Finnegans Wake*.

Mais surtout, l'équivalence progressive entre Molly

et Pénélope s'établit par l'utilisation systématique du pluriel, un pluriel du féminin, qui suppose justement la différence sexuelle, mais la déporte vers un ailleurs textuel. Prenons l'exemple des premières pages. Je souligne dans le texte anglais les termes désignant les femmes au pluriel :

*if all the women were her sort
a welleducated woman certainly
polite to olf woman
when theyre sick they want a woman to get well
of course the woman hides it not to give all the
trouble they do
one of those night women
the smell of those painted women off him
1 woman is not enough for them
simply ruination for any woman
of course a woman is so sensitive...*

On trouve plus loin des généralisations qui découlent d'une doxa assumée : *the woman is beauty of course thats admitted* (559-60). La position d'une différence entraîne une polarisation initiale, et tous les termes visant le féminin pluriel renvoient au pôle opposé du masculin :

*because no man wd look at her
anything at all to get into a man bedroom
though he looked more like a man with his beard a
bit grown
all men get a bit like that at his age...*

Cela amène à donner à Molly des généralisations un peu désabusées au sujet de la sexualité :

*whats the idea of making us like that with a big
hole in the middle of us like a Stallion driving it up
into you because thats all they want out of you...*

Molly pense sa sexualité de manière revendicative (à cet instant-là seulement, il est vrai) et collective. Cela s'étend donc au plaisir que l'homme est censé prendre :

nice invention they made for women for him to get all the pleasure.

Et pourtant, par le procédé du tissage inverse et contradictoire, Joyce arrive à deux résultats inespérés : d'abord que Molly finisse par parler au singulier à la fin de son hymne aux fleurs et à l'amour ; ensuite que le neutre supporte précisément l'affirmation du féminin. Ce neutre est moins un « ni l'un ni l'autre » (*ne-uter*) qui reconduirait la différence de manière subreptice qu'un *ne-uterus*, soit une manière de dire que Molly ne se réduit pas au *tota mulier in utero* de la réduction abusive de la tradition mâle. Que « oui » soit la « parole femelle » selon le français un peu anglicisé de Joyce n'implique pas qu'il soit victime de cette réduction.

Au contraire, son « oui » est donc bien antinomique, voire antithétique, un « oui » au neutre, portant l'affirmation qui se pose elle-même. *Thétique* donc, malgré tout, et antéprédicative, mais moins au sens d'une thèse (on ne peut, je l'ai souligné, identifier Molly à aucune thèse idéologique) qu'au sens mythologique de Thétis, la déesse qui cacha son fils, le héros Achille, parmi les femmes — jusqu'à ce que la ruse masculine d'Ulysse vienne le débusquer... Molly rassemble donc le réel et le probable, et nous laisse spéculer avec Stephen (méditant la phrase de Sir Thomas Browne qui figure en épigraphe au *Double Crime dans la rue Morgue*) sur le « nom qu'avait Achille quand il vivait au milieu des

femmes » (p. 159). Ce nom serait, lui aussi, « couvert » par la signature de plus en plus inclusive de Molly Pénélope Bloom.

Dans le fameux lit où se clôt *Ulysse*, Molly et Léopold Bloom dorment tête-bêche, et représentent ainsi les figures de l'art et de la nature, du masculin et du féminin qui s'entrecroisent et s'entre-tissent mutuellement. C'est pourtant Molly qui seule permet que s'incarne l'infini textuel dans le ruban de Moebius du chapitre comme un huit couché sur le côté. Il faut donc un point de passage, une sorte de jonction entre les deux cercles composés de quatre phrases chacun, et c'est le point qui conclut la phrase 4 — « bottom of the ashpit » / « jeter aux ordures » (684. 02)—, seule « fin » réelle d'un texte qui n'a pas de commencement ni de conclusion. On peut voir l'inclusion de l'énigmatique point final concluant le chapitre précédent dans le signe de l'infini que décrit celui-ci.

Pénélope tissait le suaire d'un beau-père qui n'était pas encore mort, mais qui (comme le suggérait Samuel Butler) s'était sans doute retiré à la campagne pour ne pas voir les excès de sa bru avec les prétendants. Molly, elle, tisse avec ses souvenirs et ses désirs, « tout contre » son mari, une toile de mots qui, sans présager d'aucune décision future, reconnaît à Poldy une place à ses côtés : son hymne profane et religieux à la nature se conclut en une incantation orgasmique (le rythme des dernières phrases mimant un rapport sexuel renoué positivement dans le verbe et les images) qui chante la fécondité des fleurs et des flux (*flowers* et *flows*). Cela l'amène à assumer pleinement son nom floral, à l'écrire et à le

signer. Molly tisse et détisse son nom de femme mariée, et fait entendre dans le nom de Bloom la navette du *loom* (métier à tisser) d'une ruse féminine plus forte, plus ancienne, plus cosmique que la ruse d'Ulysse. L'épithalame final ajoute le paraphe d'un Oui féminin -majuscule à la demande de l'anonyme Correspondant des dames : « la plus grande félicité sur la terre comment répondre affirmativement » (683. 43-44).

Un des modèles de Joyce pour le portrait de Molly en femme qui parle autant qu'elle écrit se trouve sans doute dans la première des fameuses « lettres de femmes » de l'Antiquité, je veux dire *Les Héroïdes* d'Ovide, un autre auteur masculin qui ne craignait pas d'écrire en partant du lieu des femmes. Dans la première *Héroïde*, on rencontre une Pénélope qui écrit à son mari demeuré absent trop longtemps :

« Quiconque dirige vers ces rivages une poupe étrangère,

Repart pressé de maintes questions à ton sujet ;

Et je lui confie un écrit tracé de ma main,

Qu'il a charge de te remettre s'il te voit jamais » (v. 59-62).

Sa plainte amoureuse se conclut sur une note désabusée qui prend Laerte, le père d'Ulysse, comme exemple de mort dans la vie :

« Tourne tes regards vers Laerte : pourvu que tu lui fermes les yeux,

Il accepte le jour qui doit terminer son destin.

Pour moi, qui étais jeune fille à ton départ,

Si proche que soit ton retour, je ne t'apparaîtrai que comme une vieille femme.

Joyce avait peut-être noté que cette « vieille femme » se dit « Anus » en latin (avec un a bref, et non un a long comme pour « anneau, fondement, pied, anus »). La « vieille lettre » (*anus charta*) de Pénélope ne marque pourtant qu'un point, le point de désespoir de la fin de la dernière période, terminant la quatrième phrase : « ... at the bottom of the ashpit ».

J'avais commencé par un curieux lapsus calami de Joyce qui portait sur la langue allemande, et je voudrais, pour conclure, attirer l'attention sur un autre lapsus, plus ancien, et qui porte sur le français. Lorsque Joyce arrive à Zurich en octobre 1904, en route vers l'école Berlitz de Pola, il demande à son frère Stanislaus de quémander un peu d'argent pour lui à Dublin, et il en profite pour lui donner des détails de nature plus intime :

« Partie à détacher.

Parcours les rues de la ville mais ne t'adresse pas aux amis que j'ai déjà tapés (*touched* en anglais) ; ramasse 1 livre avant samedi, et envoie-la-moi sans faute. Pas un mot de cela à Pappie. *Enfin, elle n'est pas encore vierge ; elle est touchée.* » (Lettre du 11 octobre 1904, *Letters*, II, p. 66, et Joyce, *Œuvres*, Pléiade, p. 1141.)

Les mots en italiques sont en français dans le texte. Cette partie de la lettre qui devait être détachée pour ne pas être lue du reste de la famille articule les angoisses sexuelles et économiques de manière symptomatiquement parallèle. Stanislaus doit « toucher » des amis pour obtenir de l'argent, et il est payé par avance de ses peines de ce savoir peu licite : que Nora n'est plus vierge, a été déflorée, « tou-

chée » elle aussi. Joyce confond « pas encore » et « plus » à cause de « no longer » (qui peut se lire « pas encore plus longtemps »). Je voudrais prendre ce lapsus au sérieux, tout comme le précédent : Joyce y dit nettement que Nora est à la fois « plus vierge » et « pas encore vierge », qu'elle n'est pas la jeune fille idéale dont rêvent les adolescents, et qu'elle résistera, toute sa vie, contre l'imposition d'un modèle préfabriqué. On ne pourra donc, sans grossière et obscène falsification, présenter une biographie de Nora Joyce comme « la vraie vie de Molly Bloom »...

La femme touchée — « pas toute » eût dit Lacan — incarne pourtant la farouche résistance d'une différence vécue — autant textuelle que sexuelle — à toute tentative de maîtrise. Si, dans la vie, Nora refuse de lire les livres de Joyce et encore plus de s'y trouver incorporée, c'est que sa différence permet au neutre du texte de se nouer au vieux clou de Pénélope, d'y trouver son lieu. Si Nora n'est pas encore la Vierge tutélaire de Molly, c'est qu'il y a une différence qu'il faut toucher, qu'il faut payer, et qui fait souffrir, entre l'idéalisation du fantasme (qui pense l'équivalence entre la putain qui rend un « jeune homme » véritablement « homme » et la Vierge adorée comme une déesse) et le « pas encore » de l'écriture toujours à venir. Écriture qui accouche d'elle-même, perpétuant le « pas encore et déjà » des cycles historiques afin d'aller vers ce « pas au-delà » du neutre. Neutre à l'œuvre dès l'ouverture de *Finnegans Wake*, qui commence par une allusion aux romances d'amour et de mort symbolisées par l'archétype de Tristan et Isolde : « Sir Tristram, violer

d'amores, fr'over the short sea, had *passencore rear-rived...* » (F. W. 3. 03). Pas encore réarrivé : entre la révolution sexuelle dont Joyce parlait en précisant que le féminisme depuis Ibsen jusqu'à nos jours avait amené le plus grand ébranlement idéologique de ce siècle (voir les Conversations avec Arthur Power) et le doute absolu que « La » Femme existe. Djuna Barnes le suggérait dans une interview avec Joyce à peu près contemporaine de la publication d'*Ulysse* : « Nous avons parlé des femmes, auxquelles il ne semble guère s'intéresser. Si j'étais vaine, je dirais qu'il les craint, mais je suis certaine qu'il doute simplement de leur existence » (*Interviews*, p. 175). Ce doute omniprésent dans l'œuvre de la maturité sera radicalisé positivement, mais il prend bien son point d'appui chez « les femmes » afin de se soutenir dans le vide, c'est-à-dire sur une écriture.

J. M. R.

MOLLY BLOOM AU NEUTRE

DANIEL FERRER

Dans l'écriture de Joyce, ce passage du « pas encore » au « toujours déjà » vient notamment s'incarner dans les « derniers mots », qui jouent le rôle d'une sorte d'hymen textuel. Il n'est donc pas surprenant que ce seuil soit occupé dans *Ulysse* par le « oui » de Molly (ou plus exactement par la remémoration de ce oui d'abandon), par le « oui » qui est, d'après Joyce, parole féminine par excellence. Mais que faut-il

entendre par là ? Pour le comprendre, on peut essayer de se demander quel en serait l'équivalent masculin. Parmi plusieurs énoncés qui peuvent remplir cette fonction, le meilleur choix serait peut-être le « I AM A » que Bloom, sous l'empire de ce que Gerty Mac Dowell vient de lui laisser entrevoir de sa féminité, trace et efface sur le sable de la plage, cette aposiopèse laissant en suspens la richesse potentiellement infinie d'une autodéfinition.²

On peut trouver confirmation de cette équivalence dans un souvenir de Sylvia Beach, qui raconte une de ses premières conversations avec Joyce :

« I had been longing to hear about *Ulysses*. Now I inquired whether he was progressing in it. « I am ». (An Irishman never says « yes ».) »³

« J'étais impatiente d'avoir des nouvelles d'*Ulysse*. Je finis par demander s'il progressait dans son écriture. « Je progresse. » (Un Irlandais ne dit jamais « oui ».) »

Dans la parenthèse de Sylvia Beach explicitant le « I am » joycien, il faut prendre en considération les deux parties du mot *Irish-man* : c'est bien l'*homme* irlandais qui ne dit jamais « oui » — et, s'il l'écrit, s'il finit par l'écrire, c'est que, dans l'écriture, sa parole d'homme fait question. Mais aussi sa parole d'*Irlandais*, car cette absence du « oui » est elle-même la marque d'une autre langue, absente et refoulée — l'irlandais, où le « oui » n'existe pas. Ce qui nous offre le modèle d'une langue muette, sous-jacente, en travaillant une autre qui occupe le devant de la scène. Ce qui démontre aussi que la présence d'un mot aussi positif que le « oui » peut s'analyser comme une double négativité.

Confronté à un désir (*longing*) féminin d'entendre parler de (*to hear about*) *Ulysse*, Joyce répond, avec une certaine perversité, par des mots (masculins) provenant de (*from*) *Ulysse*, tout en évitant (inconsciemment, sans doute à cette époque) la « parole féminine » cruciale ; mais cette réticence est tellement ostensible qu'elle a pour effet différé de susciter cette parole dans un appendice féminin qui vient se greffer sur son propre discours. (Ceci est à juxtaposer à une remarque d'Italo Svevo, qui notait que la logique de l'attitude prude de Joyce impliquait qu'il serait incapable de lire ses propres œuvres à voix haute devant une femme.) D'autre part, la forme irlandaise que Joyce donne à sa réponse fait qu'il ne se contente pas d'acquiescer, mais qu'il se coule dans le moule de l'énonciation de son interlocutrice, qui allait bientôt devenir son éditrice. Depuis la pré-publication dans la *Little Review* (revue féministe de Margaret Anderson et Jane Heap) jusqu'à l'édition française confiée à Adrienne Monnier, c'est d'ailleurs toujours par les femmes que Joyce fait passer le texte d'*Ulysse*.

La formulation de la question — que Joyce entérine par sa réponse — n'est pas moins intéressante : fait-il des progrès dans son écriture (*progressing in it*) ? Tant qu'*Ulysse* est *work in progress*, Joyce s'en tient au « I am » : il y progresse (vers le bord, vers le dire-oui, qui serait le dire femme), mais c'est seulement avec l'achèvement qu'il passe du *I am* au « oui », le dernier mot avec lequel il clôt et signe. Mais, disant ce dernier mot, signant, en tant que femme, il ne peut plus dire « je suis » : il ne peut plus dire « je suis », parce que, en une sorte de cogito négatif, ça

ne pense plus, ça ne pense plus comme un homme, donc, d'une certaine manière, ça ne pense plus tout court. ⁴ L'incompatibilité entre les deux registres s'affiche dans l'attitude de Molly vis-à-vis de la philosophie (« Balançoires ») aussi bien que dans cette déclaration de Joyce à son ami Budgen :

« Women write books and paint pictures and compose and perform music. [But] you have never heard of a woman who was the author of a complete philosophic system. No, and I don't think you ever will. » ⁵

« Les femmes écrivent des livres, peignent des tableaux, composent et jouent de la musique. [Mais] vous n'avez jamais entendu parler d'une femme qui ait été l'auteur d'un système philosophique complet. Et qui plus est, je ne pense pas que cela arrive jamais. »

On peut voir là une remarque sexiste (elle l'est d'ailleurs *jusqu'à un certain point*), avant de se rendre compte que Joyce lui-même avait écrit quelques livres, était fort doué pour la musique, mais n'a jamais été (ou essayé d'être) l'auteur d'un système philosophique complet ; (après avoir achevé *Ulysse*, c'est-à-dire après avoir traversé le seuil du « oui », il regrettait même de l'avoir rendu « trop systématique »). La position de non-pensée philosophique que Joyce assigne à la femme comme un ultime refuge de la différence sexuelle se confond avec celle qu'il occupe lui-même (y compris dans la littéralité de sa constatation-prédiction à Budgen : « *Je ne pense pas* que cela arrive jamais »). Par rapport aux systèmes philosophiques, c'est une position d'ironie ou de supplémentarité qui serait pour lui la

position féminine par excellence, et qui s'illustre par exemple dans *Finnegans Wake* par la quadrature systématique du système ternaire de Vico, ajout d'un supplément hétérogène qui vient *in cauda* déstabiliser le tout.

Ce qui est une autre façon de traiter de la question du *dernier mot*. Malgré ce que nous venons de dire, il ne faudrait pas donner au « oui » final d'*Ulysse* un privilège exclusif à cet égard, car c'est le chapitre final tout entier qui fait fonction de signature par rapport au livre : c'est lui que Joyce disait être le « contre-seing ». Comme l'a rappelé Jean-Michel Rabaté, « Pénélope » occupe une position ambiguë, à la fois en dedans et en dehors du livre, qui se terminerait en fait avec l'énorme ponctuation d'« Ithaque » — d'où l'absence d'un véritable point final, ou plutôt son ensevelissement au creux du chapitre invaginé. Ce manque ostensible de ponctuation tout au long du chapitre, cohérent avec la fonction de signature, pose un difficile problème de responsabilités. Heureusement, nous disposons à l'intérieur d'*Ulysse* d'un modèle réduit qui permet de l'aborder plus commodément — la lettre de Milly (la fille de Léopold et de Molly Bloom) à son père, qu'on trouve dans « Ithaque » sous la forme suivante :

« capital pee Papli comma capital aitch How are you note of interrogation capital eye I am very well full stop new paragraph signature with flourishes capital em Milly no stop »⁶

« Petitpère grand pé virgule Comment grand cé allez-vous point d'interrogation Je grand ji vais très bien point alinéa suivant signature enjolivée Milly grand em pas de point »

A l'évidence, nous n'avons pas directement accès au texte de la petite fille, mais à une transcription. La lettre semble avoir été soumise à une oralisation (avec épellation partielle) suivie d'une réécriture, engendrant une tension (comique) entre les différents niveaux superposés. On remarque tout d'abord que la ponctuation a disparu, mais qu'elle est simultanément re-marquée par la verbalisation systématique des éléments non verbaux : il en résulte un aspect de continuité inarticulée qui est un pur effet de transcription et qui coexiste avec des scansionnements très fortes. Ce processus de désignation-obturation est particulièrement frappant avec l'absence de point à la suite de la signature ; celle-ci est doublement marquée par l'absence générale de toute ponctuation et par la nomination de cette absence, qui vient ainsi remplir la place qu'elle devrait occuper. Ce minuscule échantillon est bien représentatif de la place de l'écriture féminine dans le texte de Joyce ; elle n'est pas directement présente — comment pourrait-elle l'être ? — et pourtant elle apparaît en creux à partir de la mise en scène des contraintes qui la rendent impossible.

Ainsi, le monologue de Molly n'est pas, linguistiquement, syntactiquement, plus libre que les monologues masculins (bien au contraire) et il n'y a aucune raison pour qu'il en soit autrement. Imaginer que Molly Bloom pourrait tenir un autre langage, dans les conditions où elle est placée, relèverait du pur fantasme : dès le plus jeune âge, le tracé féminin s'inscrit sur papier réglé et se marque du sceau du nom du père. C'est bien ce que démontre l'autre production enfantine de Milly que Bloom conserve

précieusement dans son tiroir : un dessin exécuté avec toute la liberté d'un très jeune enfant, mais sur l'espace calibré d'un cahier d'écriture, portant la mention *Papli* (Petitpère).

A l'inverse, le monologue de Molly n'est que très superficiellement affranchi par l'absence de ponctuation, pur effet de transcription, surimposé à son architecture syntaxique propre. Cette libération extrinsèque se juxtapose au style stéréotypé qui est utilisé par Molly et qu'on ne peut pas dire non plus être véritablement le sien. Mais, paradoxalement, la conjonction de ces deux systèmes aliénants ne réduit pas le monologue à une totale impersonnalité : elle produit au contraire d'étranges interférences qui lui donnent son caractère d'insolente individualité et en font une signature reconnaissable entre toutes.

Revenons un instant à la lettre de Milly. Sa signature juvénile est, comme les autres éléments paratextuels, mise en évidence par le fait qu'elle est explicitement nommée, décrite ; or on sait qu'un performatif est vidé de sa force illocutionnaire quand il apparaît ainsi sous forme de mention. Est-ce à dire qu'il n'y ait plus ici, dans cette signature et dans le reste de la lettre, aucune valeur performative ? C'est loin d'être le cas, car la performativité de la signature est remplacée par celle d'une dictée, c'est-à-dire un ordre d'écrire. L'écriture de Milly (comme celle de toute fille de père ?) est explicitement placée sous dictée.

Symétriquement on peut remarquer que, dans l'épisode des « Sirènes », l'agression sexuelle douce de Lenihan (il est en train d'importuner la barmaid) prend la forme d'une leçon de lecture :

« No glance of Kennedy rewarding him, he yet

made overtures. To mind her stops. To read only the black ones : round o and crooked ess » (11:240).

« Nul regard de Kennedy ne le venant encourager, il fait de nouvelles ouvertures. Ne pas oublier les points surtout. Et ne lire que ce qui est noir : o fermé et s crochu. »

On voit que c'est un véritable dressage au bon usage du signifiant graphique, un « comment lire », avec pour consignes majeures : respecter les limites et ignorer le négatif.

Mais la dictée n'est qu'une particularisation, une extériorisation d'un phénomène beaucoup plus général. Nous touchons là aussi à quelque chose de très élémentaire, « antérieur » peut-être à la différence sexuelle, mais qui vient se rejouer sur ce plan-là aussi, comme chaque fois, sans exception, qu'il y a un enjeu de pouvoir. Je veux parler de l'ordre implicite qui accompagne chaque texte : répétez. Il ne suffit pas de parler d'itérabilité, je crois qu'il faut dire qu'au-delà de sa valeur sémantique propre, chaque texte comporte une « couche pragmatique » qui enjoint la répétition, l'exactitude de la répétition. Dans son analyse du mode d'existence des différentes formes artistiques, Nelson Goodman distingue le texte littéraire de la partition musicale dans la mesure où l'œuvre musicale est constituée par l'exécution, au moins virtuelle, de la partition et non par la partition elle-même, alors que le texte ignore une telle séparation. Pourtant, on pourrait dire que l'œuvre comporte bien, comme la partition, une dimension prescriptive, même si elle se réduit à un commandement unique qui serait : *répétez*. De même que l'œuvre musicale n'existe qu'à partir du

moment où les prescriptions de la partition sont exécutées, le texte n'existe, ou du moins ne subsiste, qu'à la condition que soit observé cet ordre. Le « dernier mot du texte », qui vient encore après la signature, c'est cet ordre muet, ce « répétez ». Ou, si l'on veut, c'est une deuxième signature (n'oublions pas que Joyce avait parlé de contre-seing), celle du bon à tirer qui autorise et enjoint la répétition identique. Donner le dernier mot à la femme, la placer au bord ultime du texte, c'est la placer en position stratégique pour contrôler ce performatif final, lui déléguer ce contrôle (ce qui est à rapprocher encore une fois du choix d'une femme comme éditeur, pour signer l'ultime bon à tirer).

Mais quel usage est-il fait de cette position, comment ce pouvoir s'exerce-t-il ? On pourrait voir là (la figure même de l'éditrice pourrait le suggérer) une manœuvre pour transformer la femme en vestale de l'authenticité textuelle, en surveillante de ce que les philologues appellent la *tradition*. En anglais, il existe le mot de *Yessman* (un béni-oui-oui, si l'on veut), il s'agirait de s'assurer — une *Yesswoman* textuelle. Mais ce « oui »-là n'est pas sans réserves (à prendre en plus d'un sens). Joyce savait qu'on ne pouvait faire de la femme la maîtresse de la répétition sans s'exposer à bien des surprises. En témoigne par exemple le célèbre « met him pike hoses » (« mes tempes si choses ») de Molly. Encore faut-il remarquer que cette déformation n'est pas un *simple* exemple de bourde féminine. Elle ne nous apparaît pas directement dans la bouche de Molly, mais comme une répétition seconde à travers Bloom, interprétant ce qu'il a entendu Molly dire. Risquons

une généralisation : le lapsus (chez Joyce en tout cas) traduirait une tension entre deux instances (au moins), une interférence entre deux ou plusieurs voix, mais entre des voix *sexuées* — nous y reviendrons à propos de *Finnegans Wake* (voir aussi ce que vient de montrer Jean-Michel Rabaté des curieux lapsus que Joyce commettait lui-même au contact de la féminité).

Il est évident que cette idée de la féminité corruptrice n'est pas sans rejoindre certains préjugés très anciens, qu'on voit ressurgir par exemple au détour d'une comparaison dans les manuels de philologie (c'est-à-dire la science qui se donne pour tâche de traquer la corruption qui accompagne inévitablement la répétition des textes.)⁷ Mais il suffit de regarder *Finnegans Wake* pour constater que Joyce s'identifie précisément à la *source* de l'erreur ; qu'il a adopté ce principe de répétition corruptrice comme loi de sa propre écriture.⁸

Il ne faudrait pas cependant trop s'appuyer sur cet unique exemple de répétition, même si elle est stratégiquement localisée, à cheval sur la coupure sexuelle, car il s'agit d'une répétition représentée à l'intérieur du texte ; or ce qui est fondamentalement en question, c'est le rapport du texte avec son dehors, sa postérité, ses répétitions potentielles. Pour cette raison, précisément, il est impossible d'en parler sans courir le risque du *débordement*.

Heureusement, il existe dans *Ulysse* un lieu de débordements internes, où la répétition se fait vers l'intérieur : l'épisode de « Circé », la visite au bordel. Aller chez « Circé », c'est aller chez les femmes, au sens où l'on dit qu'on va chez les filles, mais aussi

au sens où il s'agit d'une confrontation radicale avec le féminin. Or ce voyage prend la forme, non pas d'un dépaysement, mais, comme dans le proverbe allemand, d'un retour au pays, au familier dans ce qu'il a de plus étrangement inquiétant. Dans « Circé », où le texte se déverse à l'intérieur de lui-même, tout revient, et ça revient de manière débridée, folle, parce que *déplacée*, décalée.

La femme semble absente dans un univers à usage masculin où elle n'est admise que sous forme de stéréotype, mais elle se manifeste précisément à travers ce décalage de la répétition. Dans les bordels, c'est bien connu, il y a des miroirs : les hommes vont chez les femmes pour qu'elles leur renvoient leur propre image (ou l'image de l'ordre symbolique et social qui est le leur), y compris — comme « Circé » le met en scène — en assumant sur commande le rôle masculin. « Circé » ne fait pas exception à la règle, elle est pleine de miroirs, elle a une structure en miroir et tout vient s'y réfléchir ; mais, là encore, ce principe féminin de répétition, loin d'offrir une tranquille reduplication narcissique de la masculinité, transforme les doubles en revenants au sens fort du terme : chaque élément répété, et même chaque mot, joue le rôle d'un fantôme qui vient hanter son nouveau contexte en traînant derrière lui l'ombre de sa précédente occurrence — tout en restant identique à lui-même, il devient mot d'un au-delà textuel.

Voilà qui nous incite à ne pas négliger un autre sens de l'expression « dernier mot », qui est précisément celui qui a cours dans *Ulysse* quand il s'agit de « last words » : les paroles prononcées sur le seuil du trépas, *in articulo mortis*. L'exemple le plus intéres-

sant est sans doute celui des « derniers mots » de Robert Emmet, qui coïncident avec les derniers mots de l'épisode des « Sirènes » :

« When my country takes her place among the nations of the earth then and not till then, let my epitaph be written. I have done » (*Ulysses*, 11:1278-1295).

« Quand mon pays prendra sa place parmi les nations de la terre, alors, mais alors seulement, que mon épitaphe soit écrite. J'ai fini. »

Il est remarquable que la logique des derniers mots s'entrecroise ici avec celle de l'épitaphe : ces mots *in articulo mortis* ont pour effet de commander la production d'autres mots *post mortem*. L'énonciation est trouée par un rapport à l'au-delà qui la déporte au-delà d'elle-même.⁹ On peut considérer qu'il en va de même pour toute épitaphe qui s'écrit à la première personne. Mais le processus se complique encore lorsqu'on rencontre, dans « Hadès », cette épitaphe incomplète : « *As you are now so once were we* » (« Tels vous voici, tels nous étions »). La deuxième partie de l'épitaphe (tels nous sommes, tels vous serez) manque à sa place, ou du moins reste implicite, mais ressurgit dans « Circé », dans la bouche de Bello, femme changée en homme, sous la forme suivante : « *As they are now, so will you be* » (« Telles elles sont, telle tu seras »), où le *elles* renvoie aux prostituées dont le sort est promis à Bloom. On voit que par le biais de ces jeux d'énoncés disjoints, la mort et la différence sexuelle se rejoignent, comme deux formes de discours de l'au-delà qui produisent le même effet d'espacement de l'énonciation et d'écartèlement de l'interlocution.

C'est ce même effet que *Finnegans Wake* met en œuvre, sur une tout autre échelle, avec son dernier mot, ce *the* qu'Hélène Cixous avait appelé l'article de la mort, mais qui est aussi l'article de la femme : comme dans *Ulysse*, le dernier mot est donné à la femme, il vient dans la bouche d'une femme, Anna Livia. Mais, étant donné la forme circulaire du livre, étant donné que la dernière phrase incomplète s'enchaîne avec le tronçon de phrase qui ouvre le livre, le dernier mot pose ici inévitablement le problème du premier. Or personne ne penserait à dire que le début de *Finnegans Wake* appartient à, « revient » à une femme. Bien sûr, le texte est, de part en part, polyphonique, mais la voix principale est masculine, ne serait-ce que parce qu'on distingue très nettement des voix féminines qui viennent interrompre cette voix première. Quelque chose s'est donc passé dans l'interruption : un changement de sexe se marque dans la voix et, pour une fois, la coupure semble avoir eu un effet de masculinisation... Le même énoncé qui nous présentait sa face féminine se retrouve, après une sorte de torsion moebienne, sur son versant masculin. De nouveau, la différence sexuelle s'inscrit à la marge, sur le bord du texte, comme un effet d'espacement venant différer sa réitération tranquille. La répétition infinie du texte engendrée par sa forme circulaire serait donc une répétition tordue, et c'est la trace de cette torsion, de cette tension entre les deux voix sexuées, qui se marquerait dans la chair même des mots qui forment le fil textuel tendu entre les deux polarités. De ce point de vue, le lien qui unirait la forme du livre aux déformations verbales qui le caractérisent

ne serait pas seulement la circularité répétitive conduisant au lapsus par un phénomène d'usure et d'entropie, mais la coupure du cercle qui rejouerait la décision sexuelle et qui se répercuterait à l'intérieur de chaque mot.

D. F.

NOTES

1. « Ulysse gramophone », in *Genèse de Babel : Joyce et la création*, Claude Jacquet éd., Editions du C.N.R.S., Paris 1985, p. 253.
2. L'article indéfini dont se complète ici le *I AM* masculin s'oppose diamétralement à l'article défini féminin qui, nous allons le voir, clôt *Finnegans Wake*. Cf. aussi Daniel Ferrer, Introduction de *Joyce à l'article*, à paraître aux Editions du Lérot.
3. *Shakespeare And Company*, London, Plantin Paperbacks, 1987, p. 39.
4. Cf. ce que Mairéad Hanrahan a montré dans son intervention sur Genet.
5. Frank Budgen, *James Joyce And The Making Of « Ulysses »*, Oxford UP London, 1972, p. 318-319.
6. « *Ulysses* », *A Critical And Synoptic Edition*, H.W. Gabler éd., New York, Garland, 1984, épisode 17, lignes 1792-1794. Dorénavant, les références seront données sous la forme : 17: 1792-1794.
7. « The diagram which exhibits the inter-relationship of the witnesses is called the *stemma*. The image is taken from genealogy : the witnesses are related to the original somewhat as the descendants of a man are related to their ancestor. One might perhaps illustrate the transmission of errors along the same lines by treating all females as source of error. » (Paul Maas, *Textual Criticism* [trad. Barbara Plower], Oxford at the Clarendon Press, 1958, p. 20.) Ou encore : « Puisque le modèle généalogique est assez inadéquat, ne pourrait-on pas essayer de l'améliorer ? [...] On pourrait par exemple y introduire la « mère » : ce serait le copiste qui altère le modèle en le transcrivant et modifie le patrimoine héréditaire. » (Dom J. Froger, *La Critique des textes et son automatisation*, Dunod, Paris 1968, p. 269-270.)
8. C'est ce que n'ont pas compris Sandra Gilbert et Susan Gubar qui y voient la preuve d'une vision réductrice de la femme : « Molly's bewilderment at the classical concept of "metempsychosis" and her implicit metamorphosis of it into the babble of "Met him pike hoses" exemplify the parrot-like blankness with which Joyce's women respond to abstract concepts. » (*No Man's Land*.)
9. Il est à remarquer que dans le texte d'*Ulysse*, un pet de Bloom vient interrompre la citation de Robert Emmet et subvertir son patriotisme pompeux. De même, dans « Circé », au plus fort de la confusion sexuelle, au cœur du fantasme masculin de masculinisation de la femme qui s'incarne dans le scé-

LECTURES DE LA DIFFÉRENCE SEXUELLE

nario sado-masochiste burlesque, le pet apparaît comme le dernier refuge de la différence sexuelle :

BELLO

[...] This bung's about burst. (*he uncorks himself behind : then, contorting his features, farts stoutly*) Take that ! (*he recorks himself*) Yes, by Jingo, sixteen three quarters.

BLOOM

(*a sweat breaking out over him*) Not man. (*he sniffs*) Woman (15: 2955-2962).

On voit bien l'exploitation qui pourrait être faite de ceci d'un point de vue psychanalytique ; mais ce qui nous importe ici c'est la fonction structurale de cette autre voix perturbatrice, presque silencieuse, et de son caractère sexué.

IL Y A DEUX SEXES

ANTOINETTE FOUQUE

à Antoinette, ma grand-mère,
à Vincente, ma mère,
à Vincente, ma fille.

« Si nous pouvions renoncer à notre condition corporelle et, purs êtres pensants venant par exemple d'une autre planète, saisir les choses de cette terre d'un regard neuf, rien ne frapperait plus notre attention que l'existence de deux sexes parmi les êtres humains... »

SIGMUND FREUD (*La vie sexuelle*)

I - GESTATION D'UNE PENSÉE, PENSÉE D'UNE GESTATION

On naît fille ou garçon. Je suis née fille, le 1^{er} Octobre 1936, d'une mère analphabète et géniale, et d'un actif militant du Front Populaire. Le jour de ma naissance, la flambée était terminée, Franco prenait le pouvoir en Espagne.

Ma mère, je l'ai occupée dès ma conception, le 1^{er} Janvier 1936 (pour les Chinois, conception vaut naissance) ; j'ai donc vécu le Front Populaire en elle, à travers elle, et à travers aussi sa colère de cette troisième grossesse, imposée à presque quarante

la nécessité de
l'autobiographie -
rétablissement d'une
généalogie
A-283 - bédico
à mère
286 - une fille et une femme
289 - poss. bédico d'un
autre ordre sexuel
290 - e' a' rétus, non égoton

ans. Elle avait été un garçon manqué, et j'attendais à sa liberté. Très tôt elle m'a parlé de ses rêves, de ses cauchemars pendant sa grossesse : son enfant n'avait pas de pieds.

Je suis née fille, dans une culture de haute tradition orale et écrite, le grand Sud méditerranéen, berceau des monothéismes et de la démocratie, où seuls Dieu et l'homme ont droit de cité.

Je le sais de naissance, d'enfance, d'adolescence : dans les rues de Marseille il y a la présence brutale des garçons et l'agressivité violeuse des hommes.

L'école et le lycée me le confirment, et la religion catholique à laquelle « j'appartiens », avec son Dieu en trois personnes, ou trois personnes comme un seul homme. Le masculin précède absolument...

En-deçà, la force inouïe de ma mère n'existe que pour moi. Ma mère est française par le mariage, mal naturalisée, et moi je suis reconnue bachelière puis certifiée professeur par la Démocratie ; mon identité dérive dans le code juridique, loin de mon site naturel, vers un internement culturel toujours à refaire. J'accède à l'ennui baillonnant de l'égalité, en prenant soin de m'interner moins qu'à moitié. Pas de devenir femme possible à travers, avec, dans, par les savoirs de ces apprentissages familiaux, scolaires et universitaires.

Rien ne semble pouvoir me faire échapper à ce cercle maudit, ni l'analphabétisme convaincu de ma mère, ni la première passion pour une jeune fille, vitale et destructrice, homosexualité naïve dont je prévois trop tôt peut-être l'impasse lesbienne, ni un

mariage d'amour. Tout semble devoir toujours revenir au même, même les poètes qui me voudraient mère.

La Loi, que j'en sois victime ou complice, est aveugle et sourde à mon besoin le plus élémentaire : exister. J'ai un choix entre esclavage et absolue maîtrise, hétéro-féminine (hystérique) ou homo-mongolienne (psychotique), ou bien hétéro-féministe ou homo-lesbienne. Je me crois au milieu du chemin de ma vie, je me sens perdue.

Il y a vingt-sept ans, j'allais avoir vingt-sept ans (aujourd'hui, je viens d'avoir cinquante-quatre ans), la grossesse m'est tombée dessus. Nécessité plus que hasard, chance plus que malchance, épreuve en tout cas, qui m'oblige.

Dix ans auparavant, j'étais tombée malade : diagnostic étiologique flou, origine pré-natale, maladie préhistorique qui affecte ma motricité, maladie contractée du temps où ma mère rêvait que je n'avais pas de pieds, maladie (forme de sclérose en plaque) qui, à l'époque, entraînait une contre-indication de grossesse et constituait un motif d'avortement thérapeutique. Aujourd'hui, on s'adresserait à une mère de substitution, une mère porteuse. Je tente ma chance ; puisque je suis passée à l'acte, je passe outre. J'ai le désir de faire un enfant. J'ai peur aussi. L'angoisse et l'espérance ne vont jamais l'une sans l'autre ; c'est le sujet de mon mémoire de D.E.S.. En regard des deux, la jouissance a du mal à se nommer, mais je la pressens à ce tournant.

Je mets au monde, le 3 mars 1964, une fille en parfaite santé (elle va avoir vingt-sept ans) ; son père et

moi sommes d'accord pour lui donner le prénom de ma mère, comme j'avais reçu de mon père celui de ma grand-mère maternelle... Antoinette disait-il, Vincente, avons-nous répondu ; (A.V., initiales en miroir vertical formant un X, l'X central de son prénom à lui, ou un losange, symbole femelle). Le mot muet de chair qui a hanté toute ma grossesse (fruit de vos entrailles, chair de ma chair), accompagnant la peur de transmettre ma maladie, la panique de la contamination, engrammé dans ces initiales, déclenche la rêverie autour des pensées latentes d'une généalogie femelle, d'une généalogie de la pensée.

Je paierai très cher le risque pris, même si dans un premier temps ma santé s'est paradoxalement, et contrairement à toute prévision médicale, améliorée. La responsabilité d'enfanter fera ma marche plus chancelante. Mais ce que je perdrai en marche, je le gagnerai en approche de ce qui, du plus loin que je me questionne, me préoccupe.

Le travail inconscient de la gestation a été pour moi, par sa dynamique, une régression à vocation de réintégration et de restauration narcissique et un facteur de transformation et de prise de conscience identitaire : je suis née fille et re-née femme d'avoir enfanté une fille, assumant ainsi, malgré l'oppression de toutes les institutions symboliques (renforcées par le dictat d'un certain féminisme), le destin psychophysologique de mon sexe.

Ces éléments autobiographiques ne sont pas là pour parler de moi — Qui ça, moi, en 1964 ou même aujourd'hui ? —, mais pour me tenir au plus

près de ce que je pourrai intimement connaître des identifications et de la désidentification d'un être supposé femme.

La grossesse comme expérience, m'a confirmé de manière plus exaltante que je n'aurais jamais pu l'imaginer, qu'il y a bien deux sexes. Si un homme et moi avons conçu, réellement, fantasmatiquement, symboliquement et légitimement ensemble, j'ai dû fabriquer seule, pendant neuf mois. Au jeu sexuel (« plaisir d'amour »), a succédé un travail du corps intense et incessant, que mon état ne m'a pas permis d'oublier une seconde, et une activité de pensée qui pour être flottante, élémentaire, chair, en un mot, le plus souvent inconsciente, voyante, aveugle, très souvent aussi préconsciente, prévoyante, et trop rarement consciente, nette, comme l'attention à laquelle mon prénom qui en est l'anagramme me prédispose, une activité de pensée qui ne m'a pas lâchée, tout le temps de la gestation, attente et gestion à la fois, où je nous ai fait la promesse, à nous trois, de tenir jusqu'au terme.

Consciente qu'un premier cycle s'est accompli par cet événement, je me mets en chemin, une fois encore en terre des hommes, à la recherche d'instruments à forger pour approcher ce qui pense en moi sans moi.

II - LES OBSTACLES

- Au niveau symbolique

C'est au moment où j'ai toutes les raisons d'être convaincue qu'il y a deux sexes, et qu'aucune mesure

d'égalité n'absorbe les différences, que j'apprends que très officiellement il n'y a qu'une libido, et qu'elle est phallique.

Voilà ce qu'affirme le seul discours existant sur la sexualité : Freud, renforcé par Lacan, renforcé par Françoise Dolto, plus phalliciste que le Phallus absolu.

Silence équivoque des autres qui de temps en temps, suivant les mouvements, les lieux ou les opportunités, dénoncent, mais ne s'attellent pas vraiment à la tâche d'élaborer. Elisabeth Roudinesco signale bien quelques tentatives, mais qui n'ont jamais vraiment fait école.

Autrement dit, en psychanalyse, on ne naît pas femme (comme le disait également, d'un point de vue différent, mais néanmoins convergent, Simone de Beauvoir), on naît petit garçon, ou plutôt petit garçon châtré. Dans cette perspective, l'identité « féminine » ne peut être qu'une identité dérivée et négative puisque déterminée par l'absence ou l'insuffisance d'un équivalent pénien (Freud et Lacan).

Dans l'espace du monisme phallique, on est pris dans l'alternance : phallique pour le garçon, châtrée pour la fille. L'ordre (la loi) de la castration ordonne l'économie du phallus à laquelle toute jouissance et, partant, tout désir sont suspendus (Lacan). A partir du moment où les femmes se reconnaissent comme châtrées (dans le réel) ou comme castrables (symboliquement), elles sont légitimées, fût-ce négativement, dans l'ordre phallique. Bien des femmes préfèrent donc se désigner à cet endroit, plutôt que de penser un ordre symbolique complémentaire de l'ordre phallique.

Le stade génital, stade de maturation psycho-physiologique de la sexualité, à partir duquel je suis en mesure d'engendrer du vivant est assimilé au stade phallique, c'est-à-dire au stade génital infantile du garçon, caractérisé par l'intérêt pour son propre sexe. Du coup, la prise en compte (symbolisation et élaboration) de la dimension et de l'activité utérines, sans laquelle l'accès au stade génital est proprement impensable pour une femme, est rendue impossible.

L'utérus est pensé, non comme un organe actif/productif et symbolisable comme tel, mais comme un pur « lieu » (on parle couramment de « milieu » utérin), et qui plus est, ainsi que nous le dit l'étymologie du mot, comme un lieu « qui est en arrière » (*hysteros*), pré-historique, pré-natal, qui appelle et n'appelle qu'à la régression. La génitalité femelle est donc renvoyée à du biologique pur, du naturel-matériel pré-psychique ou pré-verbal (et même pré-pré-verbal). Ce lieu, pour qui n'imagine rien au-delà du phallus, est fantasmé comme l'absolument en-deçà, comme le trou noir du continent noir et pire encore comme générateur de psychose, de « bruit blanc ». Or ce lieu utérin ne demeure définitivement « en arrière » ou « derrière soi » que pour celui qui en est sorti sans retour et qui n'a vécu le contact avec lui que sur un mode essentiellement passif : le fils. Pourtant dans l'espace de la programmation phallique, tout se passe comme si homme et femme ne pouvaient penser la mère — le corps ou la chair maternelle — que comme (mi)lieu ou objet pour l'enfant, seul sujet.

Et cependant, la parturiente n'est pas un objet, pas plus que l'enfant n'est un objet pour elle : la femme qui procréé et accouche ne reste pas « en arrière » ; elle travaille, elle accompagne, elle est avec et va au-devant du sujet qui vient. Ce faisant, elle ne fait pas retour dans le corps maternel ; elle intègre ce corps premier à l'intérieur d'elle-même, au-moment où elle se projette en avant et au-dehors, en procréant.

Si les femmes ne repèrent que la borne phallique, si elles ne comprennent pas la nécessité (psychique, non-biologique) de s'engager dans un processus de régression-réintégration identitaire qui seul permet d'échapper à la logique de l'identité phallique, elles ne pourront pas véritablement progresser. Soit elles deviendront des « filses » (fils manqués), soit elles demeureront des hystériques (littéralement, celles qui souffrent de/à l'utérus) souffrant à la fois par amnésie et réminiscence, comme d'une amputation mal faite du matriciel, puisque c'est de la coupure — avec l'utérus —, de sa forclusion, qu'est censé s'ordonner tout sujet, et non de son intégration à l'ensemble du processus de maturation s'achevant par une génitalité adulte hétéronomique.

Ce processus de régression-réintégration est en quelque sorte mis en abîme quand une femme engendre une fille. Mais seule une femme qui engendre un fils a vraiment droit au titre de mère dans l'imaginaire culturel. Autrement dit, ce n'est pas la procréation qui fait d'une femme une mère, c'est sa désignation et sa place à l'intérieur de la structure patriarcale et de la transmission patronymique. De

même, on ne pense le passage de la jeune fille à la femme que dans son rapport à l'homme (qui la dépucelle/l'épouse/la légitime), et non dans sa capacité de procréation : c'est décidément le moment syncopé, le trou noir d'une pensée qui n'aime pas à (se) penser.

On pourrait presque dire que « de la femme » (c'est-à-dire, non pas le concept, mais la réalité à la fois singulière et commune de chaque femme) n'a pas lieu, n'a pas encore eu lieu dans l'histoire, car même ce que l'on appelle « féminin » n'est, le plus souvent, qu'une métaphore, une représentation (une récréation ou une fabrication) fantasmatique de la femme par l'homme, voire un genre que se donne l'homme, c'est-à-dire un travestissement. Une certaine féminité — qui s'affiche et se marchande comme telle — n'est pas l'expression d'une parole intérieure, d'un corps ou d'une jouissance de femme : c'est le genre que se donne en retour la femme pour l'homme, imitant ainsi, par un effet de redoublement, celui qui la recouvre en l'imitant. D'où, aussi, la logique psycho-politique d'un certain lesbianisme (à distinguer d'une véritable homosexualité féminine) que je décris comme un contre-travestissement (sur le modèle d'un contre-investissement), puisqu'il consiste non à chercher le(s) lieu(x) de la femme en soi, mais simplement à redoubler le processus d'inversion imaginaire, à échanger un fétiche contre un autre.

C'est pourquoi je préfère l'adjectif « femelle » (tel qu'il est conservé et utilisé en anglais dans *female writing*) à l'adjectif « féminin » : le mot « femelle » ne

renvoie pas pour moi la femme au registre d'un biologique pré-psychique ou ante-culturel ; il me permet de donner à entendre, dans l'enceinte du pensable et du culturel — qui définit l'humain même — l'œuvre de corps ou de chair qui échoie spécifiquement aux femmes.

Il ne s'agit pas de faire de l'anti-phallique ou de l'anti-Œdipe, ce qui reviendrait à prôner l'abolition du phallus. Le stade phallique de la petite fille (voire de la femme) qui correspond sur le plan de la sexualité à l'activité clitoridienne, est au moins aussi structurant pour la fille que pour le garçon. Mais il n'est pas terminal, contrairement à ce qui se passe pour le garçon. Et pour l'homme même, y-a-t-il une autre raison à son désir d'érection infinie, qu'un fantasme de pur prestige et de pouvoir sur le sexe dit faible, et sur la nature. On peut donc contester que le stade phallique soit considéré comme le terminus de la spéculation, et même l'idée qu'il serait le stade ultime pour l'homme, en mettant en question la réduction, pour lui aussi, du génital au phallique.

Le phallus, représentation du pénis, détaché du corps et en érection imaginaire perpétuelle, est un fantasme narcissique. Il est érigé et maintenu comme tel pour exprimer la résistance à la castration et surtout le déni de la différence des sexes et du corps en travail, support de cette érection. Fiction en contradiction avec la réalité du sexe et la capacité procréatrice et co-créatrice de la chair femelle. Il devient aussi simulacre d'un quatrième stade qui occulte la réalité de cette « quatrième dimension » qu'est, pour la

femme, la dimension (le stade et la chose) utérine. Il est le signe de la dénégation, non seulement du principe de réalité, mais du réel lui-même. En ce sens, on peut dire que l'organisation phallique est en réalité pré-génitale. L'idée de phallus est proprement métaphysique et signifie son primat sur la matière pensante/procréante. C'est une illusion de la psychanalyse.

L'homme adulte ne peut qu'admettre la flacidité, post-érective, de son pénis réel. L'économie du « pénis génital » intègrera cette réalité en lieu et place du fantasme barbare de castration (comme punition sadique- anale au priapisme phallique). L'homme adulte devra renoncer, en même temps, à la résistance à la castration (défense narcissique du petit garçon) et à la maîtrise corporelle et psychique sur la gestation durant le temps où elle a lieu.

Mais Dieu, dans le fantasme de ceux qui l'ont imaginé, ne veut pas renoncer à la maîtrise de la gestation. La Bible regorge d'exemples de sa folie de maîtrise : après avoir tiré Eve de la côte d'Adam (une genèse à l'envers qui n'étonne toujours pas grand monde), et donc n'avoir octroyé à la femme qu'une « identité dérivée » et pas d'identité propre, il ouvre et ferme à volonté l'utérus des matriarches [Sarah est stérile jusqu'à cent ans ; Abraham a donc besoin d'Agar pour engendrer Ismaël, son fils aîné mais illégitime pour Dieu ; puis Sarah devient féconde et engendre Isaac (c'est la racine du conflit actuel entre Israël et la Palestine, le Judaïsme et l'Islam)] ; puis Dieu condamne la femme adultère (elle risquerait d'introduire dans la famille un enfant qui ne serait

pas du père) ; enfin Dieu concède que son fils-fait-homme ait une mère charnelle à condition qu'elle reste vierge, comme Athéna ou la Diane des Ephésiens, mais privée de divinité. Tout cela est trop connu pour que j'insiste davantage.

On sait que les Églises n'ont jamais cessé d'affirmer leur maîtrise sur le corps des femmes, mais on oublie volontiers que les États aussi ont cette folie de la maîtrise de la gestation : certains interdisent l'avortement, d'autres imposent la stérilité. Existe-t-il un seul État qui ne légifère pas sur le corps des femmes ?

Alors comment penser et mettre en œuvre l'indépendance symbolique des femmes ?

En refusant la symétrisation égalitaire, il s'agit de se projeter comme partenaires possibles d'une symbolisation hétérosexuée, plutôt que comme jumeaux châtrés, dans un ordre immobile et décrété immuable.

Mais vouloir penser la part propre à chaque sexe dans la production de vivant-parlant (de l'humain), réclamer à la fois la reconnaissance des différences et l'égalité économique, politique, culturelle et symbolique des femmes et des hommes, c'est se heurter, à tous les niveaux, et pas seulement au niveau symbolique, aux machines théorico-politiques à neutraliser, c'est-à-dire à recouvrir la réalité et l'expérience sexuées des femmes, au nom du dogme du Monisme phallique.

- Au niveau des imaginaires artistique et scientifique
La production génitale (c'est-à-dire la production de vivant-parlant ou l'« anthropoculture » dont la charge et la responsabilité reviennent, aujourd'hui encore et dans le monde entier, en presque totalité aux femmes) semble étrangement reléguée à l'arrière-plan dans l'échelle des valeurs symboliques et culturelles où règne, en souveraine absolue, l'organisation pré-génitale du petit garçon, dans laquelle le sadisme et l'érotisme anal jouent le rôle conducteur.

L'imaginaire de la création artistique (et en particulier littéraire), imitant la fable théologique de la Genèse, redouble la forclusion de la production utérine en fantasmant sa production comme idéalisation, ou au mieux comme sublimation/transposition de l'activité anale : terre, boue, merde et or s'échangent à plaisir, s'équivalent à l'infini, se substituent pour conforter le fantasme de toute-puissance de Narcisse, que sa figure soit celle de Dieu, du poète, du philosophe, du psychanalyste ou d'un quelconque fils-despote.

« J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or » disent, chacun à leur manière, le poète (en l'occurrence Baudelaire qui résume ainsi son entreprise poétique de transmutation capitalisante dans *Les Fleurs du Mal*), et le théoricien de l'économie capitaliste. Mieux vaut donc produire de l'or (verbal ou socio-matériel) que de la chair pensante ; à moins que morcelée, fétichisée, marchandisée, la production de vivant, esclave, déniée quant à son origine femelle, ne se transforme en industrie florissante par la magie

de la technique. On ne compte plus les banques de sperme, de sang, d'organes et on parle couramment de capital humain, d'or rouge, d'or gris.

Il s'agit de faire écran à l'inassouvissable « envie d'utérus » du Créateur, des créateurs, sauf à se faire, comme tout vrai poète, « transsexuel imaginaire », inventeur d'une poétique du réel. Cette tentation transsexuelle est aussi, aujourd'hui, celle du physiologue, du savant — René Frydman, par exemple, des « bébés-éprouvettes » au titre de son dernier livre, *Ma Grossesse, mon enfant* — ; dans l'ordre de notre civilisation métaphysicienne, pré-génitale et pré-pensante, toute création tendrait à s'imposer comme expropriation, exploitation, substitution de-à la procréation, qui la hante.

- Aux niveaux économique et social

Il semble donc tout naturel que la même censure ordonne le domaine économique et social, où notre organisation hyper-productiviste pénalise, professionnellement et symboliquement, les femmes. Ne sont considérées comme actives que les femmes qui ont une activité professionnelle, fût-ce celle d'élever des enfants autres que les leurs. Les femmes qui font les enfants et effectuent le travail domestique sont comptées comme population inactive ! Dans aucun pays, la production de vivant, le travail de renouvellement des générations, de renouvellement de la richesse humaine par les femmes, ne figure dans le produit national brut (P.N.B.). Les productions de leur corps, leurs forces de travail, ne sont valorisées qu'en entrant dans un cadre technique ou industriel

qui oublie femme et origine : la femme comme origine du vivant-pensant. Cependant que la démographie, discipline des sciences sociales et économiques, se fonde prioritairement sur le concept de « taux de fécondité par femme ». Telles sont les contradictions, les incohérences, les aberrations des sciences humaines qui continuent de s'ériger sur des fantasmes infantiles.

D'autre part, les femmes ont moins que jamais le contrôle de la création propre à leur corps. En même temps qu'elles la dénie, les sociétés traditionnelles continuent d'en faire une production esclave, et les sociétés avancées de l'exploiter sur un mode techniciste, industriel et capitaliste.

Il ne s'agit évidemment pas de revendiquer un salaire maternel, mais de refuser la dissociation entre femmes déclarées actives ou inactives, de refuser l'exploitation éhontée de celles qui font les enfants, et de poser le concept de « triple production » des femmes, en majorité « trois fois travailleuses » dans notre société ; il s'agit de prendre en considération la grossesse dans ses dimensions économique et sociale, mais aussi éthique et universalisante.

- Au niveau politique

Le fonctionnement de nos démocraties est beaucoup moins connu que celui des religions, et pourtant les mythes fondateurs de la démocratie athénienne continuent d'évangéliser ou d'impérialiser le monde, à travers la culture et le théâtre en particulier, par ses principes fondamentaux d'autant plus

agissants qu'ils nous sont aujourd'hui cachés, inconscients, refoulés.

Que racontent *Les Euménides*, troisième et dernière pièce des *Choéphores* ?

1 - Oreste, qui a tué sa mère, Clytemnestre, qui avait tué son époux, Agamemnon, en partie parce qu'il avait sacrifié leur fille Iphigénie, sera innocenté par la déesse vierge Athéna, jouira d'un « non-lieu », retrouvera son royaume et deviendra l'allié privilégié d'Athènes.

2 - Les Erinyes¹, déesses vengeresses du matricide, en devenant les Euménides, perdront tout pouvoir. Exit le matricide comme crime.

3 - A l'exemple d'Athéna née de son seul père, Zeus, qui avait avalé son épouse sur le point d'accoucher pour accoucher à sa place, les Athéniens autochtones naîtront de la terre-mère, sans femmes. Et la démocratie athénienne, on le sait, exclura du droit à la citoyenneté, les esclaves, les métèques et les femmes.

Nulle part ailleurs que dans *Les Euménides* n'est exprimée, avec autant de clarté, de précision, de rigueur, d'arrogance, la défaite mythique, historique et politique des femmes, la dictature virile qui fonde le modèle démocratique hanté, dès l'origine, par l'exclusion de l'autre, par l'envie d'utérus, par la haine de la femme-mère et l'expropriation et la for-

1. C'est le nom que j'ai donné à la première association de femmes que j'ai créée, en 1973.

clusion de son corps comme lieu de création de l'être humain, du vivant-pensant.

On forclôt le corps des femmes au profit de la terre-mère, puis on laisse Gaïa en dehors de la symbolisation. La franc-maçonnerie, qui est un des agents idéologiques majeurs de démocratisation et de laïcisation, en particulier en Afrique noire, exclut les femmes de ses obédiences principales, s'affirme comme résolument monothéiste et, dans les rites initiatiques des loges mixtes ou féminines, laisse l'élément terre à l'extérieur du temple de lumière.

« Liberté, égalité, fraternité » : avec la grande révolution, nous sommes rentrés depuis deux siècles en Occident dans l'ère de l'affirmation simultanée de l'individu (« liberté ») et de l'universel (« égalité »). Désir d'identité et désir de l'identique s'affichent d'un même mouvement. Dieu et le Roi sont morts (ou, du moins, reconnus mortels), et le coup porté au monothéisme théocratique et étatique a favorisé l'éclosion de mouvements de libération individualistes, en même temps que d'élan de solidarité (ou plutôt de reconnaissance mutuelle) égalitaristes. Un peu plus tard, socialisme et féminisme font leur entrée sur la scène politico-culturelle, et plus récemment le Mouvement de Mai 1968 qui parachève cette évolution en favorisant la formation de fratricides narcissiques, c'est-à-dire en insistant à la fois sur la fraternité (entre les hommes) et sur le droit à l'expression sans limites — le pouvoir — d'un Moi souverain, marqué et constitué en fait du côté du phallus : Le graffiti soixante-huitard, « Le pouvoir est au bout du phallus », est relayé aujourd'hui par le

N.T.M. (« Nique Ta Mère ») du groupe de rappeurs-tagueurs, superstar au Zénith de Canal-Plus, et subventionné par le Ministère de la Culture.

Tout ceci me donne à penser que nous, femmes (et hommes), sommes passés, au mieux, d'un régime patriarcal à un régime filiarcal, ou fratricarcal. Le féminisme c'est la revendication d'une égalité indifférenciée, stéréotypique, modelée sur les images prêtées par le pouvoir en place pour la satisfaire, parfois en, et parfois sans, connaissance de cause de cette hégémonie fratricarcale. Or, si l'affirmation de la différence sans l'égalité ne produit que de la hiérarchisation et de l'archaïsme réactionnaires, il m'a toujours semblé qu'une égalité incapable de prendre en compte les différences, ne produit que de l'hom(m)ogénéisation et de l'assimilation, littéralement stérilisantes pour celles qui ont uniquement choisi/envie de faire comme leurs soi-disant semblables, leurs frères.

Pour produire de la vie, symboliquement et réellement, ne faut-il pas que l'Un se mette en rapport avec l'Autre ? Les apôtres du grand Neutre, qui occupent en ce moment la scène médiatique occidentale, amalgament à dessein la réclamation d'une reconnaissance de la différence des sexes et les manifestations de nationalismes séparatistes et autres intégrismes qui se font jour un peu partout dans le monde. Or, l'histoire d'hier et d'aujourd'hui montre que le nationalisme n'est pas le contraire, mais bien le corollaire (l'envers spéculaire) de l'individualisme universaliste. L'aspiration à la souveraineté indivise, source des conflits et des guerres d'aujourd'hui, procède de la même

logique narcissique, immune à toute division, que la prétention républicaine à réduire chaque autre à l'un, dans une communauté une et indivisible.

Enfin, l'affirmation, en méconnaissance de réalité et d'inconscient, que la catégorie du sexe n'existe pas (ou plus), et qu'il n'y a que des individus, tous semblables mais travaillant chacun pour soi, renvoie chacune et chacun à la forme d'individualisme la plus étroite et la plus égoïste, et prive les femmes de la capacité de reconnaître la misogynie et de lutter ensemble, c'est-à-dire politiquement, contre elle.

Pour compléter ce bref tableau de notre évolution politico-culturelle, j'ajouterai, qu'en Occident, tout ceci me semble s'accompagner et se renforcer, au niveau économique, du basculement d'une économie industrielle proprement dite (qui relève de cet imaginaire anal de la production que j'ai brièvement décrit tout à l'heure), dans une économie de marché intégral qui implique l'absolue domination de la valeur d'échange, autrement dit, encore de l'ordre de la représentation, de l'effet-fétiche ou effet-or [ce que d'aucuns ont pu décrire comme l'avènement d'une société (du) spectacle].

- Au niveau juridique

Si, dans l'ordre phallique, l'identité des femmes est pensée comme une identité dérivée, dans l'ordre juridique, qui commande l'organisation sociale et le discours politique, elle n'a même pas droit de cité (ni de citation). Les femmes en France, sans parler des autres pays, ne sont toujours pas reconnues

comme telles par la Loi (ou le Droit) : elles n'ont pas encore pleinement accès à la citoyenneté, et, au-delà, à l'existence symbolique, puisque notre Constitution ne mentionne même pas le « sexe » parmi les distinctions entre « êtres humains » ayant droit au respect et à l'existence civile.

En voici le préambule (27 Octobre 1946) :

« Au lendemain de la victoire remportée par les peuples libres sur les régimes qui ont tenté d'asservir et de dégrader la personne humaine, le peuple français proclame à nouveau que tout être humain, sans distinction de race, de religion ni de croyance, possède des droits inaliénables et sacrés. Il réaffirme solennellement les droits et les libertés de l'homme et du citoyen consacrés par la Déclaration des droits de l'homme de 1789 et les principes fondamentaux reconnus par les lois de la République.

Il proclame, en outre, comme particulièrement nécessaires à notre temps, les principes politiques, économiques et sociaux ci-après :

La loi garantit à la femme, dans tous les domaines, des droits égaux à ceux de l'homme. »

Or, il ne saurait y avoir de véritable égalité, comme le montre, a contrario, ce préambule, qu'à condition de distinguer d'abord, au principe, symboliquement, en les nommant, ceux et celles-là même qui seraient promis à une égalité, à une non-discrimination juridico-politique, autrement dit, il ne saurait y avoir de véritable égalité, plénière et concrète, de parité en fait, que compte-tenu des différences.

L'indifférence, elle, ne cesse de produire de nouvelles discriminations. Les effets pervers de la symétrisation et de la neutralisation égalitariste ne se remarquent même plus, tant la misogynie institutionnelle reste impensée.

Le Droit ne cesse d'inhiber le politique. Il nous faut donc revenir sur les principes qui le fondent pour en analyser les contradictions, les incohérences, les dénis et les dénégations, pour en dévoiler l'immaturité, tant il est vrai que les principes démocratiques fondés sur un universalisme neutre et abstrait, en contradiction avec ses propres idéaux, aboutissent, quant au pouvoir symbolique, à un véritable apartheid sexuel. L'universalité tiendrait en revanche au fait que les sujets de droit sont biologiquement, donc ontologiquement, puisqu'il s'agit d'êtres humains, sexués. Le monisme juridique reconnaît socialement qu'il y a des femmes, sans le reconnaître symboliquement ; tout comme le Catholicisme reconnaît la Vierge Marie comme sainte et ne la reconnaît pas comme divine.

En refusant de sexualiser la condition de citoyen de la République, le Droit, par référence inconsciente au dogme monothéiste, dénie névrotiquement la réalité, la recouvre d'un voile d'ignorance plutôt que de l'affronter par un travail d'analyse de ses présupposés philosophiques, autrement dit un travail de démocratisation. Il autorise ainsi une dénégation de toutes les atteintes aux droits des personnes dans la sphère, pour lui inexistante puisqu'il l'a forclosé de son fronton, de la différence des sexes. Comme tout objet

forclos du symbolique, cette différence ne cesse de hanter le réel d'un pouvoir symbolico-politique psychotique, incapable de répondre, avec justesse et justice, aux questions que l'existence historique des femmes, désormais ineffaçable, pose à la démocratie.

Et n'est-ce-pas cette « misogynie constitutionnelle » qui fait que la misogynie quotidienne n'est toujours pas reconnue comme un délit, contrairement au racisme ? Tous les jours dans le monde, sévit la peste misogyne. Ici, maintenant, on humilie, on méprise, on vend, on bat, on déporte, on torture, on viole, on inceste, on tue des petites filles, des jeunes filles, des femmes, parce qu'elles sont nées femmes, non pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles ont la capacité de faire, des enfants. Et c'est un tel scandale que cela paraît scandaleux de le dire, de l'évoquer. La faiblesse des peines (allant souvent jusqu'au non-lieu) sanctionnant les meurtres liés au matricide, ou au sororicide, reproduisent chaque jour au niveau juridique, le coup de force symbolique et politique qu'a constitué le passage des Erinyes aux Euménides.

Dans le mutisme et l'immobilisme général que déchirent de temps en temps l'éclat de rire d'un animateur de télévision, comment ne pas penser à Robert Antelme qui écrit dans *L'Espèce humaine* : « On peut brûler les enfants sans que la nuit remue. Elle est immobile autour de nous... les étoiles sont calmes aussi au-dessus de nous. Mais ce calme, cette immobilité ne sont ni l'essence, ni le symbole d'une vérité préférable. Ils sont le scandale de l'indifférence dernière. »

Devant l'importance grandissante des crimes commis contre les femmes, qu'il faudra bien considérer comme des crimes contre l'humanité, Amnesty International a introduit, dans ses statuts internationaux, la catégorie de sexe à côté des catégories de race, de croyance et de religion.

Il est donc urgent de modifier le préambule de notre Constitution pour que les femmes conquièrent véritablement le droit au Droit. Car le sens et le rôle de la Loi est aussi de nommer, de désigner, de reconnaître, d'arracher au silence, à l'oubli, au déni. Le droit à un Droit non-dérivé ferait des femmes les sujets d'un Droit propre qui reconnaîtrait et légitimerait (comme en ce qui concerne l'identité) leur fonction spécifique de productrices de vivant, garantes (jusqu'à nouvel ordre) non seulement de la survie, mais aussi de la vie de l'espèce humaine, en progrès ou en régression selon que ce Droit est respecté ou violé.

Cette reconnaissance plénière de la capacité « supplémentaire » des femmes, de leur personnalité intégrale, justifierait que la procréation, ainsi symboliquement fondée, devienne à son tour un Droit universel de la personne, en lieu et place d'un devoir démographique, Droit qui inclurait nécessairement le droit à l'avortement.

Il faudrait inscrire au frontispice de toutes les Constitutions du monde : « Tout être humain, quels que soient son sexe, sa race, sa religion ou sa croyance, possède des droits inaliénables et sacrés ».

- Au niveau du langage

On le sait, dans le langage (au moins dans les langues indo-européennes), c'est le vocable « homme » qui répond de l'humain. Au nom de l'humain la « femme » ne peut pas répondre. Il y a bien, en français, deux genres — masculin et féminin — mais ces genres ne renvoient pas aux sexes (à la réalité sexuée) même s'ils jouent, si on les fait jouer, à leur place. Et puis, dans la grammaire française, le genre masculin l'emporte sur le genre féminin, et même l'annule, dès que du masculin — il suffit d'un seul élément — prend place aux côtés du féminin.

Il n'y a donc qu'un seul langage et deux corps sexués différemment qui sont tous deux la proie de ce même langage. Syntaxe et lexique démontrent, s'il en était besoin, que le langage non plus n'est pas neutre, ou que sa neutralité, une fois encore, se marque au masculin. Si la neutralité du langage n'est pas neutre, la logique du discours l'est encore moins, comme l'a montré Jacques Derrida qui désigne son mécanisme sous le nom de « phallogocentrisme ». Et maintenant, après l'adjectif « femelle », c'est la marque du féminin que la langue tend à oublier de plus en plus souvent. C'est constant à la télévision, mais très fréquent ailleurs aussi.

La question du sujet de l'écriture — qui parle, qui écrit quand « j' » écris ? — est infiniment complexe, et je ne prétends pas lui rendre justice ici. Il est certain qu'à tous moments, nos écritures, nos représentations, et bien sûr nos paroles, sont en accord ou en désaccord avec la contrainte que le corps impose à

la langue et à ses effets de fantasmes. Né(e) fille ou garçon, on devient femme ou homme, mais aussi masculine ou féminine, fil(le)s de mère ou de père. C'est tout le problème de la distance du genre au sexe, des identifications complexes dont se structure, se compose chaque sujet ; en somme, il faut prendre en compte ici la dimension de la bisexualité psychique. Cela dit, et justement, écrire ne sera jamais neutre : Le destin anatomique se marque, se démarque, ou se remarque. La différence des genres viendra confirmer ou infirmer la différence des sexes. Comment l'écriture, comme expérience d'un sujet sexué, pourrait-elle être neutre ?

J'aimerais formuler, ici, maintenant, une hypothèse que vous trouverez probablement choquante, et pourtant... Je me demande si, comme le laissait entendre Jean-Jacques Annaud dans *La Guerre du feu*, ce ne sont pas les femmes qui ont inventé le langage. Des anthropologues ont montré qu'elles étaient à l'origine de l'agriculture et de la pêche, pendant que les hommes étaient à la chasse et à la guerre. Je pense que les femmes sont des anthropocultrices qui ont, pendant le temps de la grossesse, et ensuite, en parlant au fœtus et à l'enfant, inventé et transmis le langage articulé. En effet, si l'on considère la question de l'adresse philosophique du parler à, on est amené à penser à la patience d'écouter l'autre et de lui parler. Or une femme enceinte écoute forcément le fœtus, et lui parle. C'est pour moi, la scène inaugurale de la langue.

III - POUR UN NOUVEAU « CONTRAT HUMAIN »

Ma pensée s'organise donc autour de la soumission à un principe de réalité qui pourrait s'énoncer ainsi :

Il y a deux sexes et ils sont irréductibles l'un à l'autre. Cette irréductibilité se fonde sur la dissymétrie de l'homme et de la femme quant au travail de la procréation, quant à l'expérience de la gestation, comme lieu et temps spécifiques de l'accueil de l'autre, de l'hospitalité et de la responsabilité quant à l'infamilier, comme origine commune où, pour l'espèce humaine, s'entend la généalogie de la pensée, s'annonce et se prononce l'avènement de l'éthique : la gestation comme paradigme du penser à l'autre.

Cette réalité est déniée à tous les niveaux par notre civilisation, qui fonctionne sur une affirmation totalitaire selon laquelle il n'y a que de l'un, il n'y a que de l'un sans une, il n'y a que de l'un sans autre.

Reconnaître cette réalité — il y a deux sexes — nous ferait passer d'une histoire homosexuée, répressive, inégalitaire et excluante, à une histoire hétérosexuée, féconde et juste, nous ferait passer de l'ordre ancien érigé par les fils, au nom du père puis du frère, à une nouvelle civilisation. Pour cela, il faut travailler à la formation d'une nouvelle analytique et d'une nouvelle éthique de la procréation.

- L'analytique de la procréation

Elle passe, comme je l'ai déjà suggéré, par l'élaboration d'une théorie de la génitalité pour chaque sexe, qui prenne en compte la constitution de la

génitalité « femelle » — et même de la génitalité mâle — au-delà de la borne phallique et qui par conséquent admette dans son champ d'enquête et de réflexion ce que j'appelle le « stade utérin », correspondant à une « libido utérine », ou « libido femelle ».

Je l'ai longtemps appelée « libido 2 », mais après tout, la femme précède ; venue avant, elle avance.

Imaginez un processus tertiaire, une sorte de principe d'étrangeté ou d'intégration, qui déplacerait la fixation au deux, dans l'oscillation entre le deux et le trois ; une nouvelle donne qui, rappelant la femme oubliée, intègre, au lieu de la forclure, sa capacité d'accueil, dissout la pulsion d'envie, de haine, et réduit le clivage défensif du moi. On peut en prévoir les effets économiques (sur le sous-développement), politiques (sur la xénophobie) et symboliques (sur la gynophobie). Du nœud vital dénoué au lien vital renoué, c'est-à-dire au « contrat humain », de la contrainte par corps au contrat de libre association.

Ni transit oral-anal quotidien, ni procrastination, mais progression (sans doute ce qui pousse la génitrice au processus de réintégration des pulsions), le temps génital est un temps historique et politique, strict : neuf mois, pas plus ; scansion, maturation, terme et décision. Il est le temps historique de la conception, plutôt qu'une conception historique du temps. Il est le temps des femmes, le temps de la promesse qui peut être tenue. Le temps pour comprendre, pour se dégager dans l'ouvert de la fécondité, pour prendre avec soi la femme, la mère, la sœur ou la fille.

Un tel tournant épistémologique devrait entraîner, en bonne logique, une reformulation des rapports du sexe, du corps et de la psyché, dans leur articulation, séparée et commune, à l'ordre culturel. D'une part, en effet, parce que l'utérus (la fonction et l'organe) pour être génital, n'en est pas moins sexuel (jouissance utérine) ; matrice du vivant, il est à la fois le sexe qui joue et qui jouit, le corps en travail et la chair pensante. D'autre part parce qu'une telle analytique de la production du vivant, qui ne séparerait le biologique ni du psychique (à la fois comme inconscient et langage, car la femme en gestation, faut-il le rappeler, est un être parlant) ni, à un autre niveau, du symbolique, donnerait sa pleine dimension culturelle à une activité vitale pour l'avenir de notre espèce, sa généalogie, sa mémoire, sa transmission et son histoire. Autrement dit, elle permettrait de mettre fin au règne de la culture comme métaphysique, opposant création et procréation, valorisant l'une contre l'autre, et pensant l'existence et la fonction des deux sexes selon cette ligne de partage.

C'est à la condition que création et procréation, génialité et génitalité, conceptions sur/de la chair et chair qui conçoit, ne soient plus antagonistes et divisées, qu'hommes et femmes ensemble pourront élaborer une éthique de la procréation et une esthétique de la création sans se prendre l'un pour l'autre.

- L'éthique de la procréation

Pour parvenir à la formulation d'un nouveau « contrat humain » qui prenne en compte toutes les dimensions, physique, juridico-sociale et symbolique

de l'existence des vivants-parlants, il faut d'abord penser, au niveau de l'organisation collective, cet impensé de nos sociétés qu'est la production du vivant. Il faut en dessiner, pratiquement et théoriquement, l'économie, bref inventer une « gynéconomie » (ou « féminologie », avec un champ épistémologique plus large) comme science humaine de la part qui revient aux femmes dans la/dans toute production.

Les enfants de la terre, après un contrat social très insuffisant, se soucient aujourd'hui d'une nouvelle alliance avec la nature ; l'écologie des éléments, des végétaux, des animaux, des humains, se préoccupe d'un « contrat naturel », vital. Au commencement étaient les eaux et les eaux sont polluées. Au commencement était l'air et la couche d'ozone se déchire. Au commencement étaient les forêts, et les forêts disparaissent...

Au commencement, pour chacun d'entre nous, a été le corps d'une femme. Mais nombreuses sont les pollutions (les irradiations, le sida etc...) qui atteignent, chez des millions de femmes enceintes, les eaux amniotiques et le placenta, cette première membrane protectrice et nutritive de l'être humain. La pollution mentale, psychique, à côté de ces pollutions physiologiques, transforme la « capacité de rêverie » des mères, leur fonction de sublimatrices, leur activité d'anthropocultrices en névroses stériles, en excitations désertifiantes.

Le corps maternel est le premier environnement, le premier milieu naturel et culturel, physiologique et mental, charnel et verbal. C'est le premier monde

accueillant (ou rejetant) où se forme, se crée, grandit l'être humain. C'est la première terre, c'est la première maison qu'il habite. La chair vivante, parlante et intelligente des femmes est la première matière pensante, en même temps que la première usine, la plus formidable machine de production. Quel génial ordinateur que l'utérus connecté au cerveau, au système hormonal, à tous les organes, mais aussi à l'appareil psychique, à l'âme, à l'amour ! La chair créatrice est comme un cinquième élément, la quintessence qui contient les quatre éléments naturels — l'eau, le feu, l'air et la terre — et qui les sublime. La gestation est le lieu et le temps, unique, de la commune et universelle origine de notre espèce.

Comme le corps il y a vingt ans, la chair n'est toujours pas considérée. La chair veut la jouissance du sexe, veut la caresse des mains et du corps, veut l'œuvre de la chair : la présence pleine au creux du corps ; pas l'incorporation, la double incarnation réciproque ; le désir accompli, le projet vécu, la sexualité au-delà du sexe, le oui et le non ; elle est voyante et invisible ; elle fait couple et découplaison ; elle est mémoire, élément pensant, en incessante maturation du soi et du non-soi, préméditation et prévoyance, élément sensible, réminiscence anticipée, lexique des affects, pré- et ré-apprentissage, source, organisation, gestion des passions, régénérescence des pulsions ; creuset des sens et des sensations, transfert-contre-transfert d'humeurs, d'affects et de pensées entrelacées, chiasmées, elle lie et délie, appelle et trie, retient et délivre ; archive et pré-histoire, elle veut le tout, mais modèle le singulier ; son incons-

cient se structure comme le penser ; la chair est hospitalière, non seulement elle accueille l'hôte, mais économe, tolérante, stratège, tacticienne, gestionnaire, rêveuse et enthousiaste, elle l'informe, elle le forme, elle le nourrit, l'équipe, l'arme, ne le retient au dedans que pour mieux l'accompagner, le rendre au dehors, à lui-même comme unique. Tout contre-temps au génital serait dommageable.

Ainsi, de même que l'écologie tente d'établir un contrat de droits et de devoirs entre l'être humain et la nature, le « contrat humain » tel que je l'ai proposé tout à l'heure, devrait permettre l'établissement de nouveaux droits et de nouveaux devoirs entre les hommes et les femmes, mais aussi entre les uns et les autres, et ces sujets transitoires que sont les enfants. Car la production du vivant est tripartite, le deux ne doit pas exclure le tiers, et l'humain adulte est à la fois le fruit de sa double origine hétérosexuée, de sa double lignée et de l'enfant qu'il/elle fut. Le nouveau contrat humain renouerait le lien vital avec le lieu et le temps matriciels, ferait les hommes et les femmes partenaires d'une alliance multiple : alliance entre elles, entre eux, entre elles et eux et alliance avec leur nature propre.

Il ne semble pas qu'il y ait d'éthique possible sans travail sur (je dis bien travail sur, et non retour à), l'origine.

Ainsi serait possible, sinon une sortie du symbolique (dans la mesure où symbolique implique le deux, cette sortie ne semble pas nécessaire), du moins une refonte du symbolique, s'ouvrant et s'arti-

culant, autour du champ sémantique de la gestation, sur/à la réalité, il y a deux sexes :

La gestation comme génération, geste, gestion et expérience intérieure, expérience de l'intime, mais aussi générosité, génie de l'espèce, acceptation du corps étranger, hospitalité, ouverture, volonté de greffe ré-génératrice ; la gestation intégratrice, a-conflictuelle, post-ambivalente des différences, modèle d'anthropoculture, matrice de l'universalité du genre humain, principe et origine de l'éthique ; la gestation, conception charnelle et spirituelle de l'autre, toujours déjà sujet, plutôt que la Genèse, cette fable autiste que les hommes et les religions du Livre lui ont substituée ; la gestation, transformation au présent, vers un futur réel, non utopique ; la gestation, attention vivante et expérience hétéronome, qui sait faire place en soi, au non-soi ; la gestation, promesse de l'être à venir ; la gestation, enfin, paradigme du « penser le prochain », paradigme de l'éthique et de la démocratie.

CONCLUSION

Que pouvons-nous, femmes, en ces temps de désespérance, de stérilité ? Agir, nous ne le pouvons guère ; nous faire entendre, nous ne le pouvons pas beaucoup plus ; mais penser, nous pouvons toujours nous y exercer.

Peut-être pourrions-nous essayer de passer là où l'hystérie nous a toujours mises en impasse ; peut-être pourrions-nous essayer de réussir, là où l'hystérique a toujours échoué. En commençant par avancer déjà cette proposition :

C'est la symbolisation de ce que le tout-un forclôt, la symbolisation de notre savoir forclos quant à la pensée première, de notre savoir forclos quant à l'expérience de la gestation comme épreuve, qui peut, non seulement produire un dépassement des totalitarismes monistes, mais qui peut aussi promouvoir un mode de pensée éthique, au-delà des modes de pensée animiste, religieux et scientifiques.

Permettez-moi, ensuite, d'exprimer quelques souhaits :

Plutôt que les mythologies de la Bible et de la Grèce qui falsifient l'origine en substituant à la gestation femelle des genèses fabuleuses et amatrides, plutôt que des démocraties unisexes et matricides, nous voulons un processus de démocratisation qui reconnaisse l'irréductible différence des sexes, la dissymétrie et le privilège des femmes dans la procréation, qui fasse de la procréation un droit universel, qui rétablisse la réalité, la vérité de l'origine humaine, charnelle et sexuée, qui exprime sa gratitude envers les femmes pour leur apport unique à l'humanité dans sa généalogie, sa mémoire, sa transmission en progrès, sa capacité de penser.

Nous voulons une démocratisation qui reconnaisse le génie des femmes quant à leur génitalité et leur identité propre, qui considère que la gestation est le paradigme d'une éthique de la générosité où le corps étranger, l'autre, est accueilli par une greffe spirituelle autant que charnelle, modèle de toute greffe, où l'autre est aimé et créé comme proche et prochain.

Nous voulons une démocratisation qui reconnaisse que la reproduction est en fait une production, une production de l'autre à travers soi et de soi à travers l'autre ; qui considère que ce geste, cette geste de la gestation, doit se situer hors de toute spéculation technique et marchande et de toute pollution dévastatrice ; qu'elle doit être protégée par une nouvelle alliance des humains avec les femmes, par un « contrat humain » qui garantisse la pérennité de notre lien vital au matriciel (en arabe et en hébreu, le même mot désigne la matrice et la miséricorde).

La gratitude, comme relève de l'envie, est la vertu a-théologale que je préfère. La gratitude est le sentiment « poétique » même, autrement dit la « reconnaissance » dans sa polysémie infinie : le naître à nouveau, le venir à naître, la naissance à venir (le « pro-naître » de la procréation) et aussi la naissance ensemble, l'investigation, la découverte, la connaissance etc...

Le XXI^e siècle sera géni(t)al ou restera narcissique et meurtrier, et ne sera pas.

Au moment de vous remercier de m'avoir écoutée, j'aimerais vous lire une lettre de Martin Buber à Emmanuel Levinas, que celui-ci cite dans *Noms propres*, et où se développe une pensée déjà exprimée par Paul Celan, en 1958, dans le « Discours de Brême » (*Poèmes*).

« De nouveau est venue pour moi l'heure de la peu commune gratitude. J'ai beaucoup à remercier. Ce me fut l'occasion de méditer une fois de

plus sur le mot *remercier*. Son sens ordinaire est généralement compris, mais il se prête assez mal à une description qui le définisse sans équivoque.

On voit aussitôt qu'il est de ces mots dont le sens originel est multiple. Aussi éveille-t-il diverses associations dans des langues diverses.

En allemand et en anglais, le verbe remercier, *danken* et *thank* se trouve en rapport avec *denken* et *think*, au sens d'*avoir une pensée*, se souvenir de quelqu'un : celui qui dit : *je te remercie* — *ich danke dir* — donne à son interlocuteur l'assurance de le garder en sa mémoire et, plus précisément, en sa bonne mémoire, d'amitié et de joie ; d'une façon significative, l'éventualité d'un souvenir autrement teinté n'entre pas en ligne de compte.

Il en est autrement pour l'hébreu. La forme verbale *hodoth* signifie d'abord *se rallier à quelqu'un* et, ensuite seulement, *remercier*. Celui qui remercie se rallie à celui qu'il remercie. Il sera maintenant, il sera désormais son allié. Cela inclut, certes, l'idée du souvenir, mais implique davantage. Le fait ne se produit pas seulement à l'intérieur de l'âme, il en procède vers le monde pour y devenir acte et événement. Or, se rallier ainsi à quelqu'un, c'est le confirmer dans son existence.

Je me propose de vouer une mémoire reconnaissante et me rallier à tous ceux qui m'ont adressé leurs bons vœux pour mon quatre-vingt-cinquième anniversaire. »

Jérusalem, février 1963

TABLE DES MATIÈRES

MARA NEGRÓN, ANNE BERGER Préfaces	9
HÉLÈNE CIXOUS Contes de la Différence Sexuelle	31
JACQUES DERRIDA Fourmis	69
ANU ANEJA Lire le féminin de la France jusqu'à l'Inde	103
ANNE BERGER Le sexe du cœur Essai de stéthoscopie de la poésie lyrique	125
MIREILLE CALLE-GRUBER Mise en scène d'une lecture différentielle Buñuel : « Cet obscur objet du désir »	139
FRANCINE DEMICHEL Concepts juridiques et différence sexuelle	151
MAIRÉAD HANRAHAN Sentir/penser la différence Notre-Dame des fleurs, de Jean Genet	169
MICHÈLE RAMOND L'insistance. Réflexion sur la création des femmes	185
CATHERINE RIHOIT Henry James et le sexe des anges	197
SONIA RYKIEL Précis de mode	213
NADIA SETTI Origines de l'écriture	221
DOMINIQUE STEIN L'écoute des femmes est mon apprentissage	239
DANIEL FERRER, JEAN-MICHEL RABATÉ <i>Ich bin der/das Weib...</i> Molly Bloom au neutre	245
ANTOINETTE FOUQUE Il y a deux sexes	283

Achévé d'imprimer le 8 mars 1994
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.
61250 Lonrai
N° d'imprimeur : 14-0425
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1994