

# NEOGIBNA HIBRIDNOST TEORIJA IN POETIČNOST PRI HÉLÈNE CIXOUS

---

Metka Zupančič

Univerza Alabama v Tuscaloosi

UDK K 111.852

UDK 821.133.1.09 Cixous H.

*Teoretski in filozofski diskurz, ki želi odkrivati »resnico«, ali bolje Bit, kot je to opredelil Heidegger, se mora zaplesti s pesniškim diskurzom. Po njegovem je samo tako mogoče upati, da bi se lahko vsaj deloma približali temu, kar si besede prizadevajo izraziti in kar ostaja neizrečeno. Hélène Cixous v svojih poetičnih in skrajno inovativnih tekstih poskuša odkriti Knjigo Knjig, kjer bi besede utegnile razkriti skrivnosti bivanja in umiranja. Avtorica, rojena v arabsko-judovskem francoskem okolju kolonialne Alžirije – z nemškimi koreninami po materini strani in pozneje s svojo dovtetnostjo za anglosaksonski svet prek raziskav Joyceve literature – je bila usodno odprta za hibridnost, ki jo uteleša biološko, genealoško, jezikovno in kulturno. Kot znanstvenica in pisateljica združuje feminizem, filozofijo in psihoanalizo znotraj francoskega akademskega sistema. V svoji zgoščeni in pogostokrat hermetični naraciji, ki se giblje med filozofijo, poetično prozo in gledališčem, Hélène Cixous prek analoškega in metaforičnega mišljenja povezuje različne teoretske pristope v svojevrsten spoj metadiskurzov, ki odkrivajo pomen literature.*

Ključne besede: Hélène Cixous, hibridnost, francoska literatura, filozofija, poetika, poetičnost

V angleškem prevodu Heideggrovih zbranih spisov, izdanih pod skupnim naslovom *Poetry, Language, Thought* (1975), je prevajalec Albert Hofstadter – ta je s filozofom, ki mu je zaupal tudi izbor tekstov, tudi sodeloval – na prvo mesto med izbranimi razpravami postavil besedilo s poudarnim angleškim naslovom, »The Thinker as Poet« (1–4), ki natanko določa našo temo in problematiko. Ta naslov ustvarja paradigmatsko vez med procesom mišljenja, kognicijo, filozofskim diskurzom in nujnostjo pesniškega vpisa tega procesa. Nemški naslov, kot ga pojasni prevajalec Hofstadter

v svojem uvodu (xii), »Aus der Erfahrung des Denkens«, in bi se lahko v slovenščini glasilo kot »Iz izkušnje mišljenja«, najavlja značilnost »prave poezije«, ki je v tem, da vselej pove nekaj več, da proizvaja pomene onkraj besed, ki jih izreka (Hofstadter xii). Poezija, pesniški diskurz, usodno določen za to, da nam omogoča dostop do razsežnosti (in skrivnosti) življenja, se tako pokaže kot »temelj resnice« (xii). Enako lahko beremo tudi razpravo »Der Ursprung des Kunstwerkes«, uvodno Heideggrovo predavanje na konferenci leta 1935. Njen angleški naslov, ki ga predlaga Hofstadter, pa je »The Origin of the Work of Art«. Hofstadter meni, da je, po Heideggro, sleherna umetnost nujno poetična. Prek poezije »bitja vstopajo v odprt prostor resnice, kjer se svet in zemlja, smrtniki in bogovi čutijo poklicane, da zavzamejo vnaprej določena mesta, kjer naj bi se srečevali« (Hofstadter xiii; *Poetry, Language, Thought* 72, 74).

Teoretski in filozofski diskurz, ki mu je do »resnice«, do izražanja tistega, kar velja za Heideggrov osrednji pojem, namreč bit, *das Sein*, se je prisiljen zatekati v pesniški diskurz in, širše vzeto, v literarni diskurz. Kajti le tako lahko upa, da se bo vsaj deloma približal tistemu, kar je, tistemu, kar besede skušajo sporočiti. Toda dogaja se, da besede nikoli ne morejo izraziti prav tistega, kar hočejo, da so neogibno nepopolne, vselej za tistim, kar si prizadevajo imenovati, vedno v upanju, da ujamejo same sebe, da v svojem odsevanju, odgovarjanju in odzvanjanju, ujamejo tisto, kar ostaja skrito, tisto, kar ostaja odprto, kar nenehno ustvarja nove možnosti za metadiskurze, od katerih bo vsak po svoje poskušal ujeti neizrekljivo, nedopovedljivo.

Hélène Cixous – rojena v arabsko-judovskem francoskem okolju kolonialne Alžirije, po materini strani ukoreninjena tudi v nemškem načinu razmišljanja, čemur se je pridružila še odprtost v anglosaksonski svet, ki ga je odkrila, ko je raziskovala Joycevo literaturo – tako ni bila samo že od začetka izpostavljena hibridnosti, ampak jo tudi popolnoma uteleša. Slovanska opredelitev v *Le Petit Robert* pravi, da je hibrid »posameznik, križanec različnih ras in vrst.« (947) Zanimivo pri tem je, da slovar govori o »posamezniku«, kar omogoča, da izraz uporabljamo tudi za ljudi, čeprav so do zdaj »hibridnost« povezovali predvsem z rastlinami in živalmi.

Tako je Hélène Cixous »hibridna« biološko, psihološko in genealoško. Družinska veja po materini strani sega na Nemško (družina Jonas, v glavnem iz Osnabrücka) in na Slovaško (družina Klein); veja po očetovi strani pa je doživela »klasično usodo Judov, ki so jih iz Španije izgnali v Maroko« (H. Cixous, *Photos de racines* 183; Fotografije korenin). Hibridna je tudi jezikovno. S tega vidika je v rojstnem mestu Oranu nanjo vplivala španščina, ki se je dopolnjevala s francoščino. Oče Georges je vztrajal pri francoski kulturi (in tudi pri hebrejski), mama Eva, s podporo stare mame, ki v vseh avtoričinih besedilih nastopa kot »Omi«, pa je v mnogojezično sporazumevanje vpeljala odtenke jidiša in nemščine.

Naslednja razsežnost, ki prispeva k hibridnosti Hélène Cixous, zadeva kulturo. Pisateljica, rojena 1937, pripada tisti generaciji študentov, ki so se zgodaj soočili s filozofskimi vprašanji – k temu je še prispevalo dejstvo, da se je leta 1955, tik preden je odpotovala v Francijo, poročila z bodočim filozofom, Guyem Bergerom. V tem obdobju je bil francoski univerzitetni sis-

tem namreč edini, ki so ga imeli na voljo mladi intelektualci iz francoskih kolonij. Hélène Cixous je začela pripravljati doktorat o Joyceu leta 1960; leta 1962 je spoznala Jacquesa Derridaja, s katerim je ostala tesno povezana vse do filozofove smrti. Ko je potovala in raziskovala v ZDA, je seveda prišla v stik s feminizmom (sprva naprednejšim kot v Franciji), čeprav je v vseh teh letih delovala v izrazito »moških« intelektualnih krogih. Srečanje z Jacquesom Lacanom in dolgotrajno sodelovanje z njim je prispevalo k podobi Hélène Cixous kot intelektualke, ki povezuje različne teoretske pristope, za katerimi se kaže ne le neizpodbitna žeja po znanju, ampak tudi po odkrivanju »resnice«, nečesa, kar bi morebiti lahko pomagalo razumeti skrivnosti življenja in smrti. Pri enajstih letih je izgubila očeta, pri štiriindvajsetih pa svojega mongoloidnega otroka, ki je živel samo eno leto. Vse te izkušnje, ki jim je mogoče dodati še odhod iz Alžirije leta 1955, so gotovo prispevale k temu, da je literatura zanjo postala nekaj najpomembnejšega. Kot sama zatrjuje, je tedaj, ko je zapustila deželo svojega rojstva, »sprejela imaginarno državljanstvo, ki ga zagotavlja pripadnost literaturi« (*Photos de racines* 207).

V sodobnem francoskem literarnem svetu je glas Hélène Cixous gotovo med najbogatejšimi, vendar tudi med najzapletenejšimi, celo hermetičnimi. To po svoje še dodatno prispeva k njeni hibridni pisavi, k nenehnemu mešanju ontološke, onirične in filozofske refleksije, poezije in proze, k izkoriščanju možnosti, ki jih ponuja jezik; med drugim tudi prek besednih iger, pa tudi prek nenehnih medbesedilnih sklicevanj na druge avtorje, ki jih ceni in jo navdihujejo. Svojevrsten paradoks pa je, da so kljub silovitemu delovnemu ritmu, s katerim je Hélène Cixous včasih izdala tudi dve knjigi letno, njena dela takšna, da jih berejo samo nekateri izbranci. Res pa je, da so v zadnjem času postala bolj živejša, zlasti po tem, ko je svoje osebne arhive podarila francoski narodni knjižnici. Temu dejanju je sledil kolokvij z naslovom »Hélène Cixous: geneze, genealogije, žanri«, ki ga je organizirala Mireille Calle-Gruber v čast pisateljčinemu delu. Odvijal se je v »Bibliothèque Nationale« od 22. do 24. maja 2003. Derrida je imel uvodno predavanje, objavljeno v posebni publikaciji, *Genèses, généalogies, genres et le génie* (2003).

Ena najlepših prič sodelovanja in prijateljstva med Hélène Cixous in Derridajem je tematska številka *Magazine littéraire*, ki jo je, malo pred filozofovo smrtjo, junija 2004 uredila Aliette Armel. Pisateljica pa je filozofu še posebej izkazala spoštovanje v časniku *Le Monde*, 16. decembra 2005, kjer se izraža sibilsko, kar bralstvo sili k razmišljanju o njenem pisanju, vendar ga ne pojasnjuje. Vseeno bi bilo napak, ko bi povečano pozornost javnosti razlagali z večjo naklonjenostjo bralcev do opusa pisateljice, katere spisi vendarle postajajo nekoliko manj zapleteni in skrivnostni, zlasti v zadnjih dvanajstih letih, ko pisateljica črpa več snovi iz svoje družinske sfere, zato so vsaj na prvi pogled videti dostopnejši.

Eno najočitnejših znamenj hibridnosti je raznovrstnost žanrov, ki jih Hélène Cixous uporablja vselej tako, da jih po svoje modificira. Njena obsežna gledališka produkcija izhaja iz mešanega žanra, saj večina dramskih del, uprizorjenih v »Theatre du Soleil«, kot sta *L'Indiade* ou *l'Inde* du

*leurs rêves* (1987; Indijada ali Indija njihovih sanj) ali *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes* (1994; Krivoprisežno mesto ali Prebujenje erinij), korenini tako v ritualu kot v epopeji, tako glede dolžine kot glede družbene, filozofske in dramske širine. Kar zadeva njeno prozo, so samo teksti do leta 1975, skupaj z *Révolution pour plus d'un Faust* (Preobrat za več kot enega Fausta), takšni, da jih je mogoče žanrsko opredeliti za romane. Prvi, *Dedans* (Znotraj), ji je leta 1969 prinesel nagrado »Médicis«. Od trenutka, ko je avtorica iz feminističnih ideoloških razlogov začela izdajati pri »Éditions des Femmes«, so njeni teksti dobili oznako »fikcija«. To se je začelo s *Souffles* (Sape; 1975) in končalo z delom *Osnabrück* (1999). Za tekste pa, ki jih je Hélène Cixous od leta 1998 začela objavljati pri »Éditions Galilée«, je značilno, da nimajo več nobene žanrske oznake, čeprav so zgodnejši, kot na primer *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000; Sanjarjenja divje ženske), učinkujejo bolj romaneskno. Nedavnejša besedila, kot sta na primer *L'Amour du loup et autres remords* (2003; Ljubezen volka in drugi očitki vesti)<sup>1</sup> in *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005; Ljubezen sama v poštnem nabiralniku)<sup>2</sup> pa so skrajno hibridna, vidi se jim, da njihova avtorica neomajno zavrača sleherno žanrsko izbiro. V teh besedilih spretno prehaja od evokacij sanj k zahtevnejši filozofski refleksiji ali pa k opisovanju na prvi pogled vsakdanjega družinskega prizora, pri tem pa vsakokrat tvega, da bo prizor dobil metafizične razsežnosti. Hélène Cixous vztraja pri odločitvi zoper izbiro; vztraja pri »mnogoobličnosti« svoje izbire, kot je povedala v intervjuju za *Le Monde* 16. decembra 2005: »Na to vprašanje, ki straši po vseh mojih tekstih, 'Ali smo zunaj ali smo znotraj?', nočem odgovoriti.« (12) Neko drugo znamenje te namerne, izbrane in konstantne hibridnosti je njena lastna opazka o lahkoti, s katero se je v tej mešanici glasov sporazumevala z Derridajem: »Kadar sva govorila, sem srkala vase 'filozofsko poetiko', ki sva jo podajala drug drugemu. V tem sva uživala.« (*Le Monde* 12) Način, kako je mislil eden, je prispeval k plodnosti mišljenja drugega. To sta zatrjevala oba, zlasti v tematski številki *Magazine littéraire* (2004), in dokazala v *Voiles* (Jadra; 1998), v zelo hibridnem tekstu, ki sta ga izdala skupaj. V tem srečanju glasov in načinov pisanja ne gre za kakršnokoli plastenje, ampak za nerazločljivo celoto, ki se vsakič predstavi kot neka nova entiteta.

Eno od splošnih znamenj hibridnosti se poleg tega zdi neločljivost sestavnih delov, pri čemer vztraja Mireille Rosello, ena od pionirk frankofonskih raziskav, ki se zanimajo za jezikovno in žanrsko mešanico, zlasti v kontekstu postkolonializma. V uvodu v skupinsko delo, ki ga je uredila, *Practices of Hybridity* (1995), se je Mireille Rosello naslonila na družbenokritične teorije Homija Bhabha, po katerem je glavna prednost hibridnosti v postkolonialnem času zamenjava vlog in proces, ki v dominanten diskurz

<sup>1</sup> Ta naslov je, kot vse pri H. Cixous, večznačen in temelji na jezikovni igri, to je na homonimnem razmerju med glagolom gristi (fr. mordre) in očitanjem ali grizenjem vesti (fr. remords). Op. prev.

<sup>2</sup> To je samo eden od mogočih prevodov tega večpomenskega naslova, ki aludira na ljubezen v vseh njenih oblikah, poštni nabiralnik pa evocira pismo, črko, literaturo in tudi bit. Op. prev.

zopet uvede vsak, poprej iz političnih, družbenih ali ideoloških razlogov izključeni izraz. Ronnie Scharfmann, ena od sodelavk omenjenega zbornika, se na primerih avtorjev, ki jih analizira, sprašuje, kaj pomeni biti Jud, maroški Jud, judovski Maročan ... Glede na to M. Rosello meni, da gre tu za vprašanje neločljivosti sestavnih delov. Če je res, da si je v primeru Héléne Cixous mogoče postaviti podobno vprašanje v zvezi z njeno lastno hibridnostjo, to je judovsko-alžirsko, je vendarle precej jasno, da postkolonialni diskurz naše pisteljice ne zadeva, zlasti zato ne, ker je bila od nekdaj del francoske razumniške elite (tako kot je bil Derrida, ki je tudi rojen v Alžiriji, deležen francoske izobrazbe in se je zelo zgodaj vključil v francoski svetovljanski kontekst). Zato stališče Homija Bhabha, ki je v splošnem dajal ton sodobnim razpravam o hibridnosti, pravzaprav ne more zares pojasniti izbire naše pisateljice. Njej namreč ni bilo treba nasprotovati dominantni kolonialni ideologiji, saj je pripadala generaciji, ki je vzpostavila nova pravila tako v literaturi kot tudi v francoskem univerzitetnem sistemu po letu 1968. Prav tako ne bo odveč, če omenimo, da je bila Héléne Cixous s svojo tezo o brezdomstvu pri Jamesu Joyceu, objavljeno 1968 (*L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*; Brezdomstvo pri Jamesu Joyceu ali umetnost nadomeščanja), najmlajša, ki je dosegla državni doktorat.

Kako potemtakem opredeliti hibridnost Héléne Cixous? Iz kakšnih vzgibov in sredi kakšnih spremenljivih okoliščin je nastala? Čeprav je Homi Bhabha pripravljen priznati hibridnost samo novim literarnim manifestacijam, ki jih je spodbudila postkolonialna zavest, izhajajo pa predvsem iz novih, v glavnem afriških držav, vendarle drži, da je bila hibridnost kot literarni pojav že pred nastankom novih literatur navzoča tudi v literaturah z dobro utrjeno romaneskno tradicijo. Tako so se v prvih desetletjih dvajsetega stoletja že pojavile okoliščine za razvoj bolj mešanega literarnega izražanja, kot v Joycevem primeru, kjer je bivanje zunaj Anglije povzročilo predvsem to, da je pisatelj spremenil svoj pogled na jezik in na romaneskni način izražanja, kar mu je omogočilo zasidrati se v poprej manj izkoriščane kontekste.

V primeru Héléne Cixous ne kaže spregledati prvotne večjezičnosti, ki jo je obdajala, ko je preživljala otroštvo v Oranu in potem v Alžiru, na križišču različnih kultur, kjer se je morala soočiti z različnimi pogledi na svet. Toda še pomembnejša se zdi njena izjemna žeja po znanju, inteligenca brez primere in njeno zavračanje sleherne podrejenosti. Gre za naravo, ki težko sprejema norme in ki ne vidi razloga, zakaj bi se bilo treba podvreči enemu samemu žanru, zakaj se ravnati po pravilih, ki jih pisatelji nenehno spreminjajo in jih prilagajajo svojim lastnim potrebam. Vrhu tega je pri Héléne Cixous moč zaznati občudovanja vredno lahkoto, s katero piše, tako kot tudi njeno zmožnost koordiniranja svojih sanj. Te ves čas vnašajo v njeno pisanje precej iracionalne razsežnosti, s katerimi se to pisanje hrani in bogati, hkrati pa te razsežnosti prispevajo k mešani naravi njenih tekstov. To se dogaja v *Les Réveries de la femme sauvage*, kjer na prvih straneh beremo o sanjah, zabeleženih, a vendarle izgubljenih, ki so pa vseeno omogočile nastanek knjige, katere glavni cilj je bil, priti v kar najtesnejši stik s svetom, ki ga je pustila za seboj; v stik s tistim delom pisateljčinega bitja, za kate-

rega se zdi, da se desetletja ni mogel manifestirati, saj trenutek ni bil zrel za soočenje z grozotami, upi in razočaranji minulega alžirskega obdobja.

Ta hibridnost vračanja nazaj, bodisi prek spomina bodisi prek sanj, je torej način, kako spet najti prvotno enotnost, ki je nujno hibridna, predvsem v primerih dežel, kot je bila Alžirija. Vsekakor pa se Hélène Cixous popolnoma zaveda sizifovske naloge, ki si jo je zadala v svojih tekstih, zmeraj pisanih v galopu (glede na njeno nenehno vračanje k metaforiki konja, ko govori o procesu pisanja), v dirki za nečim, kar ji kar naprej uhaja. Besede, ki razkrivajo, tako da skrivajo ali se skrivajo druga za drugo, včasih zato, da bi lahko še bolje pomenjale. To je tisto, kar sicer opaža Mireille Calle-Gruber v svoji študiji o Hélène Cixous, *Du café à l'éternité* (Od kave do večnosti), kjer vse avtoričine tekste opredeli kot »zarise ob robu brezna« (13).

Hibridnost preči celotno besedilo v *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Ta poštni nabiralnik je čarobna skrinjica, ki vsebuje vse skrivnosti, je pa tudi samo navaden poštni nabiralnik, kjer upamo, da bomo našli pošto, pisma, ki bodo izrazila to »ljubezen samo«, skrajno in popolno. »Nabiralnik« aludira tudi na škatle, ki jih je pisateljica v zadnjih letih zapala v hrambo nacionalni knjižnici in od katerih vsaka vsebuje množico pisem, se pravi znamenj pisave, zaupanih tem beležkam ali zvezkom, ki so pisateljico ponavadi spremljali vsepovsod; znamenja, razporejena v besede, načechkana včasih tudi sredi noči, in to z debelim flomastrom, da se ji ne bi izmuznila trohica sanj, ki se zgrinjajo nanjo in jo usmerjajo ... Ljubezen sama, ta popolna ljubezen se dejansko nahaja v pismih; prvoosebna pripovedovalka v *L'Amour même* nenehno razvija zelo osebno obarvana razmišljanja, pripoveduje o ljubezenskem razmerju, ki traja štirideset let, a je vendarle še zmeraj skrivnostno. Značilno za pisateljico je, da to razmerje, glede na to, da ga vsebujejo in napovedujejo vse knjige njenih najljubših avtorjev, analizira, komentira in potem vključi v osebnejšo pripoved. Pri tem največkrat omenja Prousta.

Obstajajo pa tudi konkretna pisma, ki jim je posvečeno eno celo poglavje, »Premières Lettres« (Prva Pisma; 103–8; samostalnik je pisan z veliko začetnico, ker gre za namerno antonomazijo). To so pisma moškega, čigar identitete ne poznamo, lahko le ugibamo, da je Američan, glede na omembe New Yorka, potovanj z letalom, tujega jezika ... pisma, ki po mnenju pripovedovalke hranijo sled telesnih gibov, roke, ki je zarisala znake – tiste neizrečene, toda tudi podatke o tem, kar besede izdajajo, prevajajo ali zamolčijo (103). To kratko poglavje, samo nekaj strani – kjer avtorica varčuje s svojimi močmi, preveč dragocenimi, da bi jih razdajala, če bi ga razvijala – je mogoče razumeti kot *mise en abyme* knjige in njenega naslova, kajti ta pisma naj bi prišla v »pisemski nabiralnik« ...

Pred tem se v knjigi nahaja poglavje z glavnim naslovom »Une fois, avenue de Choisy« (Enkrat na aveniji Choisy), in podnaslovom »Écho, mon amour« (Odmev, ljubezen moja), pod tem pa je še manjši naslov, »Premier épisode« (Prva epizoda; *L'Amour même* 85). Tu na šestnajstih straneh naletimo na najznačilnejše primere cixoujevske pisave in celo njene hibridnosti. To je zaznati v obliki pripovedovalkeinega razmisleka o dveh besedah, »ljubezen moja«, ki jih je dobro slišala – lahko bi jih tudi slabo slišala – izustil pa jih je tisti, ki jih prej ni še nikoli izgovoril (85). Pripovedovalka



premišljuje o tem, da »dejansko« razmerje vselej ne dovoljuje neposrednega izražanja čustev, kajti besede potrebujejo dolgo, da »se rodijo« (87), izhajajoč iz »neznane zaloge, kjer številne teme tišine živijo življenje, o katerem ne vemo ničesar« (87). Poleg tega je razmerje predstavljeno kot »naša zgodba« (91), torej to, kar je povedano, opisano in napisano, zato da obstaja; kar živi znotraj teksta, v »deželi, ki me je sprejela, v literaturi« (91). Skoraj teološko razmišljanje o vrednosti izrečenih besed in o skorajda božanskosti tistega, ki jih izreče (»Bog spregovori samo enkrat«, 81) se v tem poglavju pridruži vijugastim potem o možnosti postavljanja vprašanj o tem, kar je bilo rečeno (89). Hkrati pripoveduje, kako si sledijo dogodki (par pride iz restavracije, hoče prečkati avenijo, kjer je promet gost in nevaren, moški zaustavi žensko, da je ne bi zadel avto, pri tem jo pokliče z besedama »ljubezen moja« ...).

Pripoved o teh dogodkih se – kot je pri Hélène Cixous vselej mogoče opaziti – meša s sklicevanji na besedila, ki načenjajo podobna vprašanja, tako na primer Fouquéjeva *Undine* in besedila nemške romantike (*L'Amour même* 88), ki dopuščajo lingvistično obarvano razvijanje misli o vrednosti in »zgodovini svojilnih zaimkov v francoščini« (»vidim Baudelaira reči 'lepota moja' beračici«; 89). To odpira nova vrata mnogoterim povezavam, ki se dotikajo iste teme. Postopoma izvemo, da je neko »resnično« dejstvo, to je umestitev dogodka na avenijo Choisy<sup>3</sup> izbrala pisateljica, čeprav se v tekstu to pokaže šele na koncu poglavja (97). Besedno igro je izkoristila zato, da je dala vedeti, da so samo »izbrana« mesta, kot na primer v *Rdeče in črno*, primerna za nastanek kakšnega (odločilnega) literarnega pojava. Medbesedilo torej napotuje na tako imenovano »realno« izkušnjo, ki je pozneje po svoje opisana v nekem novem tekstu. Vse je potemtakem preteveza, *pred-tekst* (fr. *prétexte*, *pre-texte*), kajti pisma (fr. *lettres*) – v francoščini je to homonim literature (fr. *littérature*) – so tista, ki štejejo (in zlahka si lahko predstavljamo, kako teh nenehnih besednih iger ni moč prevesti v drugi jezik).

Poleg tega je francoski izraz »lettres« tudi homonim posamostaljenega glagola »biti« (fr. *être*); se pravi to, kar je pri Hélène Cixous skrito in kar nas napotuje na začetno vprašanje v heideggerjanskem smislu tega izraza, kjer se »Biti« (fr. *l'Être*) lahko manifestira v pismih (ali v literaturi, op. prev.). V *Poetry, Language, Thought*, Heidegger citira Mojstra Eckharta, kjer zaganjanje biti (fr. *Être*) pomeni Boga. Eckhart namreč tako za Boga kot za dušo rabi izraz *dinc*, »stvar«. *Ljubezen* pa je tista, zaradi katere je ta enačba možna. Kajti ljubezen lahko človeško bitje preobrazi v ljubljeno predmet (176). Pri Hélène Cixous je prek ljubezni do bitij in prek ljubezni do pisem (a tudi do literature, op. prev.), prek nenehnega iskanja Biti – iz knjige v knjigo si namreč prizadeva, da bi se približala temu, kar je, z besedami in s tem, kar te besede ponujajo kot neskončne možnosti – bržkone mogoče pojasniti potrebo po vztrajanju pri pojmu ljubezen, če samo pomislimo na naslove njenih del.

Značilno je torej, da v razmiku dveh let dve knjigi že takoj v naslov postavljata izraz »ljubezen«. *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005)

<sup>3</sup> Na tem mestu je treba opozoriti na neprevedljivo besedno igro, kjer izraz »Choisy« kot ime avenije neposredno evocira fr. glagol *choisir* (slov. izbrati). Op. prev.

je tako nastala po *L'Amour du loup et autres remords* (2003). Prvi del te knjige, »Žrtvovanja«, govori o daritvah in žrtvovanjih, iz katerih se rojeva literatura, kar nas spet vodi k Heideggro. »Stvar«, zatrjuje ta, posoda, ki mu tu rabi kot primer, se ne more nahajati v svoji »Biti«, razen če mu služi, če ponuja to, kar vsebuje (vrč, skleda), kot daritev (*Poetry, Language, Thought* 172). Tako je mogoče razumeti, da so žrtve, darovane prek besed, kot sama pogostokrat pravi, njen lasten ritual približevanja poslednji knjigi, ki se kar naprej predstavlja kot »Knjiga, ki je ne pišem« (*Tours promises* 171), kot »prvi vzrok vseh mojih knjig, grob in zibelka Boga« (108).

Če se zdaj vrnemo k *L'Amour du loup*, oksimoron, nakazan v tem naslovu (ali volk lahko ljubi jagnje, medtem ko se pripravlja, da ga bo požrl?), dopolnjuje pojem »gristi« (fr. *mordre*). Ta pojem skozi vso knjigo služi povezavi med številnimi, na prvi pogled povsem razločenimi poglavji, saj se skriva v besedni zvezi »grizenje vesti«. <sup>4</sup> Vrh tega Héléne Cixous rabi glagol »zopet ugrizniti« (fr. *remordre*), s katerim naznanja, da gre za »obgrizovanje« istih tem, že povzetih in prežvečenih v nekem drugem kontekstu, vselej v značilno narativni eksploziji, skupaj z besednimi igrami, ki vsakič napotujejo k vzporednim, zmeraj hibridnim diskurzom. Vprašanje medčloveških odnosov se postavlja ob vprašanje literarnega ustvarjanja. Ljubezen volka tu pomeni skorjada zverinsko strast vsepouživočega literarnega udejstvovanja, ki kar naprej »na novo zagrizuje« (re-mord) v iste teme. Pomeni tudi podobo vampirja, kot jo je opisala Marina Cvetajeva v treh svojih tekstih, ki so predmet analize v *L'Amour du loup*. Poleg tega gre v tem delu za izjemno zapleteno mrežo simbolnih nanosov, mitskih podob in literarnih spajanj na prvi pogled nezdružljivih področij, ki povezujejo poglavja te zahtevne knjige; zahtevne zaradi svoje hibridnosti, referenčne raznolikosti in različnih načinov pisanja.

Med deli, ki jih je Héléne Cixous napisala v zadnjih letih – ko se je pri njej čedalje bolj uveljavljalo pravilo besedilne razdrobljenosti na neenake dele in vključevanje esejev, že prej objavljenih druge – je tudi delo z naslovom *Tours promises* (2004; (Ne)izpolnjene obljube). <sup>5</sup> Tu je specifična pisateljčina poetičnost še opaznejša. Na voljo ji je celoten projekt tega načina pisanja, a ne več z vidika nekdanje mlade feministke, ki je vplivala predvsem na akademski svet ZDA v šestdesetih in sedemdesetih letih, zlasti s svojim manifestnim besedilom »Le rire de la Méduse« (Smeh meduze; 1975). Tu gre za pisateljico, kjer svet njene literature sestavljajo vsa srečanja (predvsem literarna, kot ponavlja sama), »teh obljub«, katerih vsaka »je neka idealna knjiga« (*Tours promises* 148), kar deloma pojasnjuje naslov te knjige. Vanjo so vključena vsa trpljenja (85), vsa žalovanja in vse smrti, ki se jih hoče spominjati (109), da bi se nekako pripravila (če se je na to sploh mogoče pripraviti) na zadnjo uro; pri tem ji kot vodilo in zvest prijatelj pomaga Montaigne. Zlasti v poglavju z naslovom »À la Bibliothèque nationale. Le fil coupé« (77–116), kjer se diskurzi kar plastijo in kjer pi-

<sup>4</sup> Tu gre, kot je bilo že omenjeno, spet za besedno igro, utemeljeno v homonimnosti med fr. gl. *mordre* (gristi) in *remordre* (obžalovati). Op. prev.

<sup>5</sup> Ta naslov po eni strani aludira na »veličino« zahodne civilizacije in hkrati na pisatelje, ki, drugače kot razpadajoči »napredek« neizpolnjenih obljub, ostajajo zvesti svojim ciljem, torej izpolnjujejo svoje obljube. Op. prev.



sateljica komentira in dopolnjuje svoj govor, ki ga je imela na konferenci, organizirani v čast sprejema njenih arhivov v to ustanovo, »24. maja 2003« (79). Gre za nekakšno poezijo v prozi, ki jo nosi silovit ritem in je brez ločil, vanjo pa se vrinjajo avtoričini lastni komentarji, ki proces pisanja pojasnjujejo kot neke vrste zaslužjenost Pripovedi. »Avtor je,« po njenem, »obseden s Pripovedjo, ki bi jo želel in hkrati ne želel obvladovati. [...] čeprav se v resnici ni nikoli zavihtela na čudežno žival in jo zdaj jezdi v neki drugi realnosti ter v sanjah zagleda, kako jo je vrglo ob steno papirja« (81). Konj kot ustvarjalna moč *naredi* pripoved, v kateri ne gre za vprašanje, ali je resnična ali lažna (»Resnično ali lažno« je tudi naslov nekega drugega poglavja te knjige, 177–213). V tem odlomku se pisateljica predstavi v moški obliki, kot »avtor«. Tej drži se ni nikoli odrekla, navzlic stremljenjem k feminizaciji francoskega jezika in poznejši povezavi s pasivom, usklajenim z ženskim spolom. To je sama po sebi ena od hibridnosti tega teksta, ki jo je mogoče dodati nanosom sanj in literarne izmišljije v budnem stanju, in sicer skupaj s tem konjem kot nenadzorovano pulzijo, za katero se zdi, da usmerja pisanje. Prav z evokacijo »hibridnega časa« (80), ki je sinonim diskurzivne mnogoterosti tega poglavja (in njenih knjig nasploh), se Hélène Cixous posreči doseči žanrsko hibridnost, ki jo uporablja, a je ne imenuje. Uspe ji torej doseči »to mešanico med fikcijo in sprehajanjem [...], se pravi med *Dichtung* in *Wandern* [...] med izmišljenim in resničnim« (80).

Nemogoče je govoriti o hibridni poetiki Hélène Cixous in ne omeniti posebnega mešanja in sodelovanja med individualnimi ustvarjalnimi silami ter drugimi, precej skrivnostnejšimi silami, ki izhajajo iz območja literature kot žive entitete. Avtorica ugotavlja, da sleherna knjiga »že obstaja«, »na konju, imenovanem Volja« (*Tours promises* 97). Ta jo usmerja k dogodkom, ki jim pisateljica potem posoja svoje uho, svojo roko, zavest in svoja spoznanja. »Knjige se pogostokrat začenjajo tako, da so skrite v nek knjigah, v predrojtstnih strahovih. [...] Tajniku preostane le to, da kolikor mogoče hitro beleži *pismo/literaturo biti*<sup>6</sup> določene osebe (96; podčrtala M.Z.; tu imamo možno različico »bit pisem/literature« [fr. *l'être des lettres*], omenjenih zgoraj). Tako je Stendahl napisal *Parmsko kartuzijo* v »52 dneh, med 4. novembrom in 26. decembrom 1838« (96). Pripovedovalka komentira svoj lasten primer in pravi, da so dnevi, ko piše, »čarobno dolgi«, »nič, kar bi človeštvo že poznalo« (96–97).

Vendar sodelovanje in mešanje moči v procesu pisanja gotovo ne izhaja iz romantičnega navdiha, kajti delo pisatelja je neogibno, »kot pri ženski, ki se pripravlja na porod«. »Priprave so« torej »religiozni del knjige-osebe« in »vsakdo se pripravlja po svoje, telesno, mistično in materialno, vse mora biti pripravljeno, preden nastopi prvi stavek« (97). Ko se pisanje enkrat začne, pisatelj postane demiurg, »ne more drugače, kot da se pobožanstvi,« res pa je, da to stanje »ne more trajati dolgo« (97) – a vseeno toliko časa, kot ga je treba za knjigo.

Kakšno sklepno ugotovitev lahko izpeljemo o temeljnem razlogu in pomenu hibridnosti, ki je pri Hélène Cixous neogibna in nujna na pripovedni, jezikovni, miselni, ideološki, filozofski in duhovni ravni? Reči je mogoče,

<sup>6</sup> Tu je zopet na delu neprevedljiva besedna igra, fr. *lettre de l'être*, utemeljena na homonimnosti uporabljenih besed. Op. prev.

da je literatura, kot jo vidi ona – množica v tekst povezanih glasov, združba različnih diskurzov – eden največjih zakladov, ki jih je prejelo človeštvo. Stavke, denimo, iz Prousta nam omogoči razumeti, da je naše lastno trpljenje nekdo že izkusil, preživel in opisal:

Misliti, da nisem edina, niti v resničnosti niti v fikciji, ki me je doletela ta preizkušnja. [...] Vse te misli me tolažijo, ko pomislim, da je literatura lahko v tolažbo nekemu, ki ga je prizadelo kakšno zlo, bodisi žalost bodisi bolezen: ti tudi to veš. (*Tours promises* 86)

S tem ko se »iz trenutka v trenutek« projiciramo »v neki drugi svet«, literatura »prevzema naše kataklizme« (86), tako se ponuja kot daritev, kot žrtev, da bi lahko prestali nesreče in – končno – uzrli »poslednji dan«, četudi, meni, da so »vsi naši dnevi« hkrati tudi »naši poslednji dnevi, vsaj od določene starosti dalje« in da je vsak preživel dan, »dan, ko s svojimi lastnimi silami izigramo smrt« (74; poudarila H. Cixous). Tako se nas Hélène Cixous s svojimi številnimi raziskavami tega, kar ji pomaga napredovati tako v življenju kot v literaturi, lahko po svoje dotakne, nam pomaga obvladati naše izzive – bolečine, ko nas vabi, naj okusimo kaj od neizmernega bogastva, ki ga ponuja literatura, tako njena kot tudi literatura drugih.

Prevedla Jelka Kernev Štrajn

## LITERATURA

- Armél, Alette. « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous ». *Magazine littéraire* 432 (junij 2004): 22–29.
- Calle-Gruber, Mireille. *Du café à l'éternité*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- Ceccatty, René de, zbral izjave. « La littérature suspend la mort », *Le Monde* (16 décembre 2005). 12.
- Cixous, Hélène. *Dedans*. Paris: Grasset, 1969.
- (z Mireille Calle-Gruber). *Hélène Cixous, Photos de racines*. Paris: Des Femmes, 1994.
- . *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*. Paris: Théâtre du Soleil, 1994.
- . « Le rire de la Méduse », *L'Arc* 61 (1975) : 39–54.
- . *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Paris: Galilée, 2005.
- . *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris: Grasset, 1968.
- . *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris: Théâtre du soleil, 1987.
- . *Osnabrück*. Paris: Les Éditions des Femmes, 1999.
- . *Révolution pour plus d'un Faust*. Paris : Le Seuil, 1975.
- . *Souffles*. Paris: Les Éditions des Femmes, 1975.
- . *Tours promises*. Paris: Galilée, 2004.
- Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Paris: Galilée, 2003.
- Derrida, Jacques – Hélène Cixous. *Voiles*. Paris: Les Éditions Galilée, 1998.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Prev. Albert Hofstadter. New York: Harper Colophon Books, 1975.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert*. Paris: Société du Nouveau Littré, 1977.
- Rosello, Mireille, ur. *Practices of Hybridity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995. Tekst na voljo v medmrežju na naslovu : <http://www.netlibrary.com/Reader/>.

# HYBRIDITÉ INÉVITABLE

## LA THÉORIE ET LA POÏESIS

### CHEZ HÉLÈNE CIXOUS

---

Metka Zupančič

University of Alabama in Tuscaloosa

UDK 111.852

UDK 821.133.1.09 Cixous H.

*Theoretical and philosophical discourse that wishes to find "truth," or rather the Being such as defined by Heidegger, is bound to engage in a poetical discourse, in his view the only hope to partially approach that which the words attempt to express and which remains unsaid. In her poetical and highly innovative texts, H el ene Cixous thus attempts to uncover the Book of the Books, where words may reveal the secrets of being and dying. Cixous, born in the Arabic-Jewish-French context of the colonial Algeria, with her German maternal roots, and later with her exposure to the Anglophone world through her exploration of Joyce's literature, has been vitally exposed to hybridity that she embodies biologically, genealogically, linguistically, and culturally. As a scholar and a writer within the French academic system, she blends together feminism, philosophy, and psychoanalysis. In a condensed and often hermetic narration between philosophy, poetical prose and theatre, Cixous uses analogical and metaphorical thinking to combine various theoretical approaches in a fusion among metadiscourses by which the meaning of literature may be uncovered.*

Keywords: H el ene Cixous, hybridity, French literature, philosophy, po esis, postcolonialism

Dans la traduction en anglais des conférences de Heidegger, réunies sous le titre *Poetry, Language, Thought* (1975), le traducteur Albert Hofstadter (qui a d'ailleurs étroitement collaboré avec le philosophe et a reçu son autorisation pour le choix des textes) place en premier lieu parmi les essais celui dont le titre anglais, significatif en soi, définit de manière précise notre thème et notre problématique : ainsi, « The Thinker as Poet » (1–14), le penseur en tant que po ete, établit comme paradigmatique le lien entre le processus de réflexion, la cognition, le discours philosophique et

la nécessité d'une inscription poétique de ce processus. Le titre allemand, comme le traducteur Hofstadter l'explique dans son introduction (xii), « Aus der Erfahrung des Denkens » et qu'on pourrait rendre en français par « L'expérience de la pensée », signale la caractéristique de la « vraie poésie » de toujours en dire plus, de signifier au-delà des mots qu'elle profère (Hofstadter xii). La poésie, le discours poétique, destiné à nous permettre l'accès aux dimensions (et aux secrets) de la vie, s'avère être ainsi « le fondement de la vérité » (xii). Dans le même sens, nous lisons dans l'essai « Der Ursprung des Kunstwerkes », au départ une conférence d'Heidegger datant de 1935 et dont le titre proposé en anglais par Hofstadter est « The Origin of the Work of Art », que, selon la conviction du philosophe, tout art est nécessairement poétique. C'est donc grâce à la poésie que « les êtres rentrent dans l'espace ouvert de la vérité, où le monde et la terre, les mortels et les dieux sont appelés à s'emparer des places désignées à l'avance et où il leur incombe de se rencontrer » (Hofstadter xiii; *Poetry, Language, Thought* 72; 74 ; je traduis de l'anglais).

Le discours théorique et philosophique qui tient à la « vérité », à savoir à l'expression de ce qui est considéré, chez Heidegger, comme sa notion centrale, l'être, *Das Sein*, se voit ainsi obligé d'avoir recours au discours poétique, et, au sens plus large, au discours littéraire, puisque cette démarche est la seule qui lui semble permettre de se rapprocher, du moins partiellement, de ce qui *est*, de ce que les mots essaient de communiquer. Il demeure cependant que les mots continuent toujours à courir après eux-mêmes, inévitablement imparfaits, toujours en-deça de ce qu'ils s'efforcent de nommer, dans leur propre espoir de capter dans les renvois, dans leurs résonances, dans leurs réponses mutuelles ce qui reste caché, ce qui est maintenu ouvert, ce qui continue à créer de nouvelles possibilités pour des métadiscours, dont chacun essaiera à sa manière de capter l'indicible, le non exprimable.

Hélène Cixous, dont la naissance dans le contexte arabo-judéo-français de l'Algérie coloniale, avec en complément son enracinement dans la manière de penser allemande telle que transmise par sa mère, à quoi s'est rajouté l'ouverture vers le monde anglophone qu'elle a découvert grâce à ses recherches de la littérature de Joyce, s'avère être non seulement exposée à l'hybridité mais l'incarne parfaitement. Dans le dictionnaire Le Petit Robert, le terme « hybride » est défini ainsi : « se dit d'un individu provenant du croisement de variétés, de races, d'espèces différentes » (947). Il est intéressant de constater que le dictionnaire évoque la notion d'« individu », laissant donc la possibilité d'une application du terme aux humains, alors qu'on l'utilisait jusqu'ici principalement pour les plantes et les animaux.

Il se trouve que Cixous est d'abord « hybride » sur le plan physiologique, biologique, généalogique : la branche maternelle est partagée entre l'Allemagne (la famille Jonas, principalement à Osnabrück) et la Slovaquie (la famille Klein), alors que la branche paternelle a suivi le « trajet classique des Juifs chassés d'Espagne jusqu'au Maroc » (Hélène Cixous, *Photos de racines* 183). Du point de vue linguistique, Cixous a été exposée à l'espagnol dans sa ville natale d'Oran, alors que le père, Georges, insistait

sur la culture française (et hébraïque) et que la mère, Ève, soutenue par la grand-mère qui apparaît comme « Omi » dans tous les textes cixousiens, faisaient rentrer dans la communication multilingue des nuances du yiddish et de l'allemand.

La phase suivante qui participe de l'hybridité chez Cixous se définit culturellement : l'écrivaine, née en 1937, fait partie des étudiants de sa génération qui ont été très rapidement exposés aux questions philosophiques – ce à quoi s'ajoute, juste avant son départ pour la France, son mariage avec le futur philosophe Guy Berger, en 1955. À cette époque, le système universitaire français reste la seule option pour les jeunes intellectuels originaires des colonies. Cixous a commencé son doctorat sur Joyce en 1960 ; en 1962, elle a connu Jacques Derrida avec qui elle est restée étroitement liée jusqu'à la mort du philosophe. Les voyages et les recherches aux États-Unis l'avaient certainement mise en contact avec le féminisme (au début plus avancé qu'en France), malgré le fait que pendant toutes ces années, Cixous ait ouvert dans des milieux intellectuels typiquement « masculins ». La rencontre avec Jacques Lacan et le travail de longue haleine avec lui participe à l'image de Cixous en tant qu'intellectuelle combinant plusieurs approches théoriques, derrière lesquelles se manifeste la soif incontestable non seulement du savoir, mais aussi de la découverte de la « vérité », de ce qui se cache derrière les mots, de ce qui pourrait éventuellement dévoiler les secrets de la vie et de la mort. À onze ans, Cixous a perdu son père, et à vingt-quatre, son enfant trisomique qui, lui, n'a vécu qu'un an. Toutes ces expériences accumulées, auxquelles s'ajoute le départ d'Algérie en 1955, ont certainement contribué à ce que la littérature, pour Cixous, devienne d'une importance capitale. Comme elle l'affirme, c'est en quittant son pays d'origine qu'elle a « adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire » (*Photos de racines* 207).

Dans le monde littéraire français contemporain, Cixous est certainement une des voix les plus riches, mais aussi les plus compliquées, voire hermétiques, ce qui s'ajoute à son hybridité scripturale, à ce mélange constant de réflexion ontologique, onirique et philosophique, de poésie en prose, d'exploration linguistique des possibilités qu'offre la langue, entre autres par le biais des jeux de mots, ainsi que des renvois intertextuels perpétuels à d'autres auteurs qu'elle apprécie et dont elle s'inspire. Paradoxalement, malgré le rythme frénétique de parfois deux ouvrages publiés par an, les œuvres de l'écrivaine ne sont lues que par une certaine élite, même si l'auteure bénéficie dernièrement d'une plus grande visibilité, surtout à la suite du don qu'elle a fait à la Bibliothèque Nationale de France de ses archives privées. Ce geste a été suivi d'un colloque sous le titre « Hélène Cixous : Genèses Généalogies Genres », organisé par Mireille Calle-Gruber pour célébrer l'œuvre de l'écrivaine, tenu à la Bibliothèque Nationale, du 22 au 24 mai 2003, lors duquel Derrida a tenu la conférence d'ouverture, publiée dans un ouvrage séparé, *Genèses, généalogies, genres et le génie* (2003).

Un des plus beaux témoignages de la collaboration et de l'amitié entre Cixous et Derrida, peu avant la mort du philosophe, reste le dossier coordonné par Aliette Armel, dans *Le Magazine littéraire* du juin 2004.

Pour sa part, dans un dernier grand hommage rendu dans *Le Monde* du 16 décembre 2005, l'écrivaine tient des propos sibyllins qui font réfléchir à sa manière d'écrire, sans pour autant l'éclairer. Ainsi, il serait faux de s'imaginer un regard public plus averti, mieux informé, sur celle dont les écrits sont toutefois progressivement devenus un peu moins compliqués et mystérieux, depuis la dernière dizaine d'années où les textes puisent davantage dans la sphère familiale de l'écrivaine – ce qui, en surface du moins, les fait paraître plus abordables.

Une des premières marques de l'hybridité cixousienne se trouve ainsi dans un nombre varié de genres auxquels l'écrivaine accepte d'adhérer, tout en y apportant ses propres modifications majeures. Sa vaste production théâtrale relève en soi du genre mixte, dans la mesure où la plupart des pièces produites au Théâtre du Soleil, telles *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987) ou *La Ville parjure* ou le *Réveil des Érinnyes* (1994), relèvent autant du rituel que de l'épopée, autant dans leur durée que dans leur ampleur sociale, philosophique et dramatique. Dans sa prose, seuls ses textes allant jusqu'en 1975, avec *Révolution pour plus d'un Faust*, semblent porter l'indication générique de roman. C'est le cas du premier, *Dedans*, qui lui a valu le Prix Médicis en 1969. Dès le moment où pour des raisons idéologiques féministes, l'auteure est passée aux Éditions des Femmes, ses textes commencent à porter la marque de « fiction », à commencer par *Souffles* (1975) et se terminant par *Osnabrück* (1999). Avec le passage aux Éditions Galilée, dès 1998, les textes que Cixous y publie ne contiennent plus aucune marque générique, même si les premiers, tel *Les Rêveries de la femme sauvage* (2000), se présentent plutôt comme des ouvrages romanesques, alors que les plus récents, comme par exemple *L'Amour du loup et autres remords* (2003) et *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005), relèvent d'une hybridité extrême, avec le refus constant de l'écrivaine de choisir un genre particulier, en passant plutôt adroitement des évocations des rêves à une réflexion philosophique avancée ou encore à la description d'une scène à première vue banale entre les membres de la famille – mais qui risque toujours de rebondir sur des dimensions d'ordre métaphysique. Cixous insiste sur cette non-volonté de choisir, sur ce choix de rester « multiforme », dans l'entrevue parue dans *Le Monde* le 16 décembre 2005 : « À cette question qui hante tous mes textes : "Sommes-nous dehors, sommes-nous dedans ?", je ne veux pas répondre » (12). Une autre marque de cette hybridité voulue, choisie, constante, est sa propre remarque sur la facilité avec laquelle elle communiquait avec Derrida, dans ces dimensions mixtes : « Lorsque nous parlions, j'entendais le "poétique philosophique". Je le relevais. Nous jouions à ça » (*Le Monde* 12). La manière de penser de l'un apportant du ferment à l'autre : comme les deux ont insisté, surtout dans le dossier du *Magazine littéraire* (2004) et comme ils l'ont prouvé dans le texte très hybride qu'ils ont publié ensemble, *Voiles* (1998), il ne s'agit pas, dans cette rencontre des voix et des façons d'écrire, d'une superposition quelconque, mais d'un tout indissociable qui se présente toujours comme une nouvelle entité.

L'indissociabilité semble d'ailleurs être une des marques générales de l'hybridité, ce sur quoi insiste Mireille Rosello, une des pionnières dans



les études francophones qui se penchent sur la mixité linguistique et générique surtout dans le contexte du postcolonialisme. Dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé, *Practices of Hybridity* (1995), Rosello prend pour appui les théories sociocritiques de Homi Bhabha selon qui l'avantage majeur de l'hybridité, à l'âge postcolonial, est de renverser les rôles et faire rentrer, dans le discours dominant, toute expression qui en était bannie pour des causes politiques, idéologiques et sociales. Rosello (1) attribue à Ronnie Scharfmann, une des contributrices du volume, la question de l'indissociabilité, puisque celle-ci se demande ce que signifie être juif, juif marocain, Marocain juif... dans le cas des auteurs qu'elle analyse. S'il est vrai que dans le cas de Cixous, on peut se poser une question semblable par rapport à sa propre hybridité, celle de sa judaïté algérienne, il est cependant assez clair que le discours postcolonial ne touche pas notre écrivaine, surtout dans la mesure où elle a toujours fait partie de l'élite intellectuelle française (out comme Derrida, lui aussi né en Algérie, éduqué dès le départ en français et rentrant très jeune dans le contexte métropolitain français). Ainsi, les positions de Homi Bhabha, qui en général a donné le ton aux études contemporaines sur l'hybridité, ne peuvent pas vraiment élucider les choix de notre écrivaine, dans la mesure où elle n'avait pas à contrer une idéologie dominante coloniale et qu'elle a plutôt fait partie de la génération qui a établi les nouvelles règles aussi bien en littérature que dans le système universitaire français d'après 1968. Il n'est pas superflu de signaler que Cixous était la plus jeune détentrice du Doctorat d'État, avec sa thèse sur l'exil chez James Joyce, publiée dès 1968, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*.

Comment se définit alors, pour quelles raisons, sous quels mobiles, l'hybridité de Cixous ? Si Homi Bhabha n'est prêt à assigner la marque d'hybridité qu'aux nouvelles manifestations littéraires, issues des réveils postcoloniaux de consciences et en provenance des nouveaux pays surtout d'Afrique, il est cependant certain que l'hybridité comme phénomène littéraire se trouve également, et avant la montée des nouvelles littératures, dans les cultures avec une tradition romanesque bien établie. Ainsi, les premières décennies du vingtième siècle réunissent déjà des conditions pour une expression plus mixte, comme dans le cas de Joyce dont « l'exil » servait certainement à faire changer son regard sur la langue, sur l'expression romanesque, avec la possibilité des ancrages dans des contextes peu explorés auparavant.

Dans le cas de Cixous, le multilinguisme initial dans lequel elle baignait enfant, à Oran et ensuite à Alger, avec la rencontre des cultures, l'exposition à des regards différents sur le monde, ne sont pas à ignorer. Ce qui paraît plus important, cependant, c'est la soif énorme des connaissances, jumelée à une intelligence hors pair et qui est accompagnée d'une attitude de « non-soumission », d'une nature qui accepte difficilement les normes et qui ne voit pas pourquoi s'astreindre à un seul genre, pourquoi suivre des règles que les écrivains changent constamment en les adaptant à leurs propres besoins. S'y ajoute, chez Cixous, une facilité admirable d'écrire, ainsi que la capacité de coordonner ses propres rêves qui, tout au long d'un

projet scriptural, vont l'alimenter et l'enrichir des dimensions peu rationnelles – et qui rajoutent ainsi à la mixité des textes. C'est ce qui arrive dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, où les premières pages sont le récit d'un rêve noté et pourtant perdu et qui, cependant, a pu donner naissance au livre entier – dont l'objectif principal était le rapprochement possible avec le monde laissé derrière, avec cette partie de l'être de l'écrivaine qui ne semblait pas pouvoir se manifester pendant des décennies, tant que le moment n'était pas mûr pour affronter les terreurs, les espoirs, les déceptions de l'époque algérienne révolue.

Cette hybridité des retours en arrière, soit par la mémoire soit par le rêve, est donc une manière de retrouver l'unité initiale nécessairement hybride, surtout dans le cas des pays comme l'était l'Algérie. Toujours est-il que Cixous se rend parfaitement compte de la tâche sisyphéenne à laquelle elle s'applique, dans ses textes successifs toujours écrits dans ce galop (vu son retour constant à des métaphores chevalines pour le processus d'écriture), dans la course après ce qui échappe constamment, les mots qui dévoilent tout en cachant, se cachant pour parfois mieux signifier. C'est ce que remarque d'ailleurs Mireille Calle Gruber dans son étude sur Cixous, *Du café à l'éternité*, en définissant tout texte cixousien comme « tracé au bord de l'abîme » (13).

L'hybridité traverse le texte entier dans *L'Amour même dans la boîte aux lettres* : cette boîte aux lettres, c'est la boîte magique qui contient tous les secrets, c'est aussi la boîte banale dans laquelle on espère trouver notre courrier, les lettres qui exprimeront cet « amour même », l'ultime, le parfait. C'est aussi une des boîtes déposées dans les années précédentes à la Bibliothèque nationale – et qui toutes contiennent une multitude de lettres, c'est-à-dire de marques d'écriture, consignées à ces bloc-notes ou des cahiers qui ne quittent pas d'habitude l'écrivaine ; les signes arrangés en mots qu'elle gribouille parfois au milieu de la nuit, au gros feutre, comme elle l'avoue souvent, pour ne pas perdre un brin des rêves qui l'assaillent et la guident... *L'amour même*, cet amour parfait, se trouve en fait dans les lettres : la narratrice à la première personne de *L'Amour même* ne cesse de développer les réflexions très personnelles, le récit d'une relation amoureuse qui dure depuis quarante ans – et qui cependant reste mystérieuse. Typiquement pour Cixous, cette relation est comme déjà contenue, annoncée dans tous ces livres des écrivains chers à l'écrivaine et qu'elle analyse, commente et intègre dans le récit plus personnel, en insistant à beaucoup d'endroits principalement sur Proust.

Mais il y a aussi les lettres concrètes auxquelles est destiné tout un chapitre, « Premières Lettres » (103–8; la majuscule pour le nom est une anonomase voulue par Cixous). Ce sont des lettres de cet homme dont on ne connaît pas l'identité et qu'on devine américain, à la suite des mentions de New York, des voyages en avion, de la langue étrangère... des lettres qui, selon la narratrice, gardent la trace des mouvements du corps, de la main qui a tracé les signes – ceux du non-dit mais aussi l'indication de ce que les mots trahissent, traduisent ou taisent (103). Ce petit chapitre de quelques pages seulement, économe de ses énergies trop précieuses pour être

dispersées par trop de développements, peut être perçu comme la mise en abyme du livre et de son titre, puisque ces lettres sont censées arriver « dans la boîte aux lettres » ...

Le chapitre précédent dans ce livre porte comme titre principal « Une fois, avenue de Choisy », avec au-dessous « Écho, mon amour », et en plus petit, « Premier épisode » (*L'Amour même* 85). Dans l'espace de seize pages, on trouve un des exemples les plus typiques de l'écriture cixousienne, voire aussi de son hybridité qui se présente sous forme de ruminant, par la narratrice, sur les deux mots qu'elle a bien entendus – ou peut-être mal entendus – et qu'a proférés celui qui ne les a jamais prononcés auparavant, « mon amour » (85). La réflexion de la narratrice porte sur le fait que la relation « réelle » ne permet pas toujours l'expression directe des sentiments, puisque les mots mettent longtemps à « naître » (87), issus de cette « réserve inconnue où vivent d'une vie dont nous ne savons jamais rien les nombreux sujets du silence » (87). En outre, la relation du couple est présentée comme « notre histoire » (91), donc, ce qui est raconté, décrit, écrit pour exister, vécu à l'intérieur d'un texte, dans « mon pays d'accueil, la littérature » (91). Une réflexion quasi théologique sur la valeur des mots proférés et sur la quasi divinité de celui qui les profère (« Dieu ne parle qu'une fois », 86) rejoint dans ce chapitre les développements sinueux sur la possibilité de poser des questions sur ce qui a été dit (89). En même temps la suite des événements est racontée (le couple sort d'un restaurant, se met à traverser l'avenue où la circulation est dense et dangereuse, l'homme arrêtant la femme pour qu'elle ne se fasse pas heurter par une voiture, en l'appelant « mon amour »...).

Le récit de ces événements, comme on le voit constamment chez Cixous, s'imisce dans le rappel des intertextes où de pareilles questions avaient surgi (« *l'Undine* de Fouqué », « le romantisme allemand », *L'Amour même* 88) et qui permettent un développement de nature linguistique sur la valeur et « l'histoire des possessifs dans la langue française » (« je vois Baudelaire dire ma beauté à la mendicante », 89), ce qui ouvre de nouvelles portes à des tangentes multiples autour du même sujet. Progressivement, on comprend qu'un fait « véridique », l'emplacement de l'événement l'avenue de Choisy, est choisi par l'écrivaine, même si l'évidence textuelle n'arrive que vers la fin du chapitre (97). Elle en profite pour signaler que seuls les lieux « choisis », comme par exemple dans *Le Rouge et le Noir*, sont propices pour l'avènement d'un phénomène (littéraire) crucial. Ainsi, un intertexte renvoie à l'expérience dite « réelle » qui à son tour se retrouve décrite dans un nouveau texte. Tout est donc prétexte, pré-texte, puisque ce sont les lettres, synonyme en français de littérature, qui comptent (et on s'imagine facilement à quel point la traduction de ces jeux de mots constants est pratiquement impossible dans une autre langue).

Le terme français « lettres » est en outre l'homophone de la nominalisation verbale « l'être », ce qui est sous-jacent chez Cixous et nous ramène à la question initiale, dans le sens heideggerien du terme, de la manière dont « l'Être » est capable de se manifester dans les lettres. Dans *Poetry, Language, Thought*, Heidegger cite Meister Eckhart dont la perception de

l'Être correspond à Dieu : ce dernier utilise pour Dieu et pour l'âme l'expression *Ding*, « chose ». Ce qui rend cette équation possible, c'est l'amour, puisqu'il est de telle nature qu'il transforme l'être humain dans l'objet aimé (176). Chez Cixous, c'est par cet *amour des êtres* et *l'amour des lettres*, avec la recherche constante de l'Être, à savoir la tentative, d'un livre à l'autre, de se rapprocher de ce qui *est*, dans les mots et dans ce qu'ils proposent comme possibilités infinies, que s'explique probablement le besoin d'insister sur la notion de l'amour, dès les titres de ses ouvrages.

Ce qui paraît donc significatif, c'est que dans l'intervalle de deux ans, deux œuvres annoncent d'emblée dès le début du titre le terme « L'Amour ». *L'Amour même dans la boîte aux lettres* (2005) est ainsi précédé de *L'Amour du loup et autres remords* (2003), dont la première partie, « Sacrifices », porte sur les libations, sur les sacrifices qui font naître la littérature, ce qui nous ramène encore à Heidegger. La « chose », constate-t-il, le récipient qui lui sert ici d'exemple, ne peut se trouver dans son « Être » qu'à condition de servir, de verser ce qu'il contient (le vase, le bol), de l'offrir en sacrifice (*Poetry, Language, Thought* 172). On comprend ainsi que les sacrifices offerts par les mots qu'évoque Cixous, sont, comme elle l'indique souvent, son propre rituel pour se rapprocher du Livre ultime qui continue à se présenter comme « Le-Livre-que-je-n'écris-pas » (*Tours promises* 171), « la cause première de tous mes livres, la tombe et le berceau de Dieu » (108).

Pour revenir à *L'Amour du loup*, l'oxymore suggéré par ce titre (le loup peut-il aimer l'agneau qu'il s'apprête à dévorer ?) est complété par la notion de « mordre ». Tout au long du livre, cette notion servira de lien entre plusieurs chapitres à première vue dissociés, puisqu'elle est cachée dans le terme « remords ». En outre, Cixous utilise le verbe « remordre » pour signaler que les mêmes thèmes continueront à être « remordus », repris, ruminés dans un autre contexte, toujours dans cet éclatement narratif typique, avec des jeux de mots qui mènent chaque fois à des discours parallèles, toujours hybrides. La question des relations humaines se pose à côté de celle de la création littéraire : l'amour du loup signifie ici la passion quasi bestiale de l'écriture dévoratrice qui « re-mord » continuellement les mêmes thèmes, ainsi que l'image de l'homme vampire tel que décrit dans trois de ses textes par Marina Tsvetaïeva qu'analyse Cixous dans *L'Amour du loup*. C'est ensuite le réseau extrêmement complexe de superpositions symboliques, d'images mythiques et de jonctions (littéraires) des domaines à première vue incompatibles qui lie les chapitres de ce livre déroutant et difficile à cause de son hybridité, de sa variété de références et de genres d'écriture.

Parmi les œuvres écrites par Cixous dans les dernières années, où la fragmentation en parties inégales du livre, des essais parfois déjà parus ailleurs avant d'être intégrés dans un nouvel ouvrage, devient de plus en plus la règle, c'est dans *Tours promises* (2004) que la poïesis cixousienne devient encore davantage visible. Tout le projet de cette écriture y est exposé, du point de vue non plus de la jeune féministe d'antan qui a influencé surtout le monde académique des États-Unis, à partir des années soixante et soixante-dix, surtout avec ce texte adopté comme manifeste, « Le rire de la Méduse » (1975). Il s'agit ici d'une écrivaine dont le monde littéraire

est composé de toutes les rencontres (surtout littéraires, comme elle le ré-pète), « de ces tours » dont chacune « est un livre idéal » (*Tours promises* 148 ; voilà ce qui explique en partie le titre de ce livre). Elle y intègre toutes les souffrances (85), tous les deuils, tous les morts dont elle veut garder la mémoire (109), pour se préparer en quelque sorte (si on peut jamais s'y préparer) à la dernière heure, avec Montaigne pour guide et ami fidèle. C'est surtout dans la partie « À la Bibliothèque nationale. Le fil coupé » (77–116), où Cixous reprend son discours lors du colloque célébrant l'entrée de ses archives dans cette institution, « le 24 mai 2003 » (79), que plusieurs discours se superposent. Une sorte de poésie en prose portée par un rythme frénétique sans ponctuation interrompt des parties de la conférence prononcée à cette occasion, parmi lesquelles se fraient des commentaires de l'écrivaine qui explique le processus scriptural comme une sorte d'asservissement au Récit. D'après elle, « l'auteur est cavalé par un Récit qu'on voudrait et ne voudrait pas maîtriser. [ . . . ] toujours le cheval, même si l'on n'a jamais mis les fesses sur l'animal fabuleux en réalité dans la réalité autre l'auteur enfourche et se voit jetée par le rêve sur la muraille de papier » (81) : le cheval, la force créatrice, *fait* le récit dont la question n'est pas s'il est vrai ou faux (« Vrai ou faux » étant aussi le titre d'un autre chapitre de ce livre, 177–213). Dans ce passage, l'écrivaine se présente avec le masculin « auteur », une attitude qu'elle n'a jamais abandonnée, malgré les tendances à la féminisation de la langue française, qu'elle associe ensuite avec le passif accordé au féminin : voilà en soi une des hybridités de ce texte qui s'ajoute à la superposition du rêve et de l'imaginaire littéraire éveillé, avec ce cheval, pulsion incontrôlable, qui semble mener l'écriture. C'est par l'évocation d'« un temps hybride » (80), synonyme de la multiplicité des discours dans ce chapitre (et dans ses livres en général), que Cixous arrive, sans la nommer, à l'hybridité des genres qu'elle utilise, à « ce mélange entre la fiction et la balade [...], c'est-à-dire entre *Dichtung* et *Wandern*, [ . . . ] entre le fictionnel et le véridique » (80).

Il est impossible d'évoquer la poïesis hybride de Cixous sans mentionner un métissage bien particulier, une collaboration entre les forces créatrices individuelles et d'autres forces bien plus mystérieuses issues du domaine de la littérature comme entité vivante. L'auteure constate que tout livre « existe déjà », « monté sur le cheval appelé Volonté » (*Tours promises* 97) qui le dirige vers des événements auxquels l'écrivain prêtera l'oreille, sa main, sa conscience, ses connaissances. « Souvent les livres commencent cachés en non-livres, en spectres prénataux. [ . . . ] Le secrétaire n'a plus qu'à enregistrer le plus vite possible *la lettre d'être* du personnage » (96 ; je souligne ; voici une variante possible de « l'être des lettres » auquel je faisais allusion plus haut). Ainsi, *La Chartreuse de Parme* a été « écrite » par Stendhal en « 52 jours entre le 4 novembre et le 26 décembre 1838 » (96). La narratrice commente, dans son propre cas, que les jours d'écriture « sont de longueur magique », « Rien de connu humainement » (96–97).

Toutefois, la collaboration et le mélange d'énergies, dans le processus d'écriture, ne relève certainement pas de l'inspiration romantique, puisque le travail de l'écrivain est inévitable, « comme une femme qui prépare ses couches ». Ainsi, « Les préparatifs sont la part religieuse du livre-personna-

ge » et « Chacun va faire ses provisions physiques, mystiques, matérielles car tout doit être prêt avant la première phrase » (97). Une fois l'écriture mise en marche, l'écrivain devient démiurge, « On ne peut pas s'arrêter d'être divin », avec la stipulation que cet état « ne peut pas non plus durer longtemps » (97) – le temps suffisant cependant, celui d'un livre.

Pour conclure, que peut-on constater de la raison fondamentale, de la signification, chez Cixous, de cette hybridité inévitable et nécessaire sur le plan narratif, linguistique, intellectuel, idéologique, philosophique et spirituel ? C'est que la littérature comme elle la perçoit, dans cette multitude de voix combinées en un texte, dans cette synergie des discours variés, est un des plus grands trésors reçus par les humains. Une phrase de Proust, en l'occurrence, fait comprendre que notre propre souffrance a déjà été vécue, éprouvée, décrite :

Penser que je ne suis pas la seule ni en réalité ni en fiction à subir cette épreuve. [...] Toutes ces pensées m'apportent le soulagement que la littérature peut apporter à la personne frappée par l'événement malin, que ce soit deuil ou maladie : toi aussi tu sais cela. (*Tours promises* 86)

En nous projetant « d'un instant à l'autre dans un monde autre », la littérature « accueille nos cataclysmes » (86), s'offre ainsi en libation, en sacrifice, pour qu'on puisse endurer les malheurs et – en fin de compte – envisager « *le dernier jour* », même si, d'après Cixous, « *tous nos jours sont nos derniers jours du moins à partir d'une certaine altitude* » et que chaque jour vécu est « *un jour de mort déjoué par nos efforts* » (74 ; les italiques sont de Cixous). Ainsi, dans ses nombreuses explorations de ce qui l'aide à avancer dans la vie et dans la littérature, Hélène Cixous peut à son tour nous toucher, nous aider à surmonter nos propres défis, tout en nous invitant à goûter à l'immense richesse qu'offre la littérature, la sienne et celle des autres.

## BIBLIOGRAPHIE

- Armel, Alette. « Du mot à la vie : un dialogue entre Jacques Derrida et Hélène Cixous ». *Magazine littéraire* 432 (juin 2004) : 22–29.
- Calle-Gruber, Mireille. *Du café à l'éternité*. Paris : Éditions Galilée, 2002.
- Ceccatty, René de, propos recueillis par. « La littérature suspend la mort ». *Le Monde* (16 décembre 2005) : 12.
- Cixous, Hélène. *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris : Grasset, 1968.
- . *Dedans*. Paris : Grasset, 1969.
- . « Le rire de la Méduse ». *L'Arc* 61 (1975) : 39–54.
- . *Révolution pour plus d'un Faust*. Paris : Le Seuil, 1975.
- . *Souffles*. Paris : Les Éditions des Femmes, 1975.
- . *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. Paris : Théâtre du soleil, 1987.
- . *La Ville parjure ou le Réveil des Érinnyes*. Paris : Théâtre du Soleil, 1994.
- . *Osnabrück*. Paris : Les Éditions des Femmes, 1999.



- . *Tours promises*. Paris : Galilée, 2004.
- . *L'Amour même dans la boîte aux lettres*. Paris : Galilée, 2005.
- . (avec Mireille Calle-Gruber). Hélène Cixous, *Photos de racines*. Paris : Des Femmes, 1994.
- Derrida, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Paris : Galilée, 2003.
- , avec Hélène Cixous. *Voiles*. Paris : Les Éditions Galilée, 1998.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter. New York: Harper Collophon Books, 1975.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert*. Paris : Société du Nouveau Littre, 1977.
- Rosello, Mireille, sous la dir. de. *Practices of Hybridity*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1995. Texte disponible en ligne sur <http://www.netlibrary.com/Reader/>.