

L'écriture féminine chez Hélène Cixous :
Tambours sur la digue ou le rythme de la marionnette

Marie FAUVRELLE-POMEON, doctorante, Saint-Étienne

Ce présent article est un essai au sens où Bruno Vercier et Jacques Lecarme l'entendent : « L'essai n'assure pas la transmission d'un savoir, mais sa mise en scène, ou sa mise en question par le pouvoir d'un style ou d'une écriture. » (Vercier-Lecarme, 1982 : 215). Il tentera de mieux comprendre ce qu'est « l'écriture féminine », expression esthétique et théorique apparue en 1975 par le biais du travail d'Hélène Cixous. Aborder ce concept à travers la pièce de théâtre *Tambours sur la digue*¹, écrite par Hélène Cixous en 1999 permet d'évoquer la notion de corps, tout aussi importante dans la pièce que l'idée d'« écriture féminine ». Cet essai tentera, d'une part, d'attester l'actualité du principe de l'écriture féminine et, d'autre part, de questionner ce même principe demeuré lié à la décennie 1975-1985².

Dans les années 1970, Hélène Cixous fonde le Centre de Recherches en Études Féminines au sein de l'Université Paris VIII, où elle officiait déjà aux côtés de Tzvetan Todorov et de Gérard Genette. Devenue une figure, une représentante de ce que la communauté féministe anglo-américaine a décrit comme le « féminisme français »³, elle publie en 1975 *Le rire de la méduse* dans la Revue L'Arc, texte où elle tente de définir, de théoriser l'écriture féminine bien qu'elle précise qu'il est :

impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra, car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallocentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugué jamais. (Hélène Cixous, « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », dans « Le rire de la méduse »⁴, (1975 : 45).

Cette impossibilité de théoriser l'écriture féminine est une pierre apportée dans le jardin des sceptiques, telle l'historienne Mona Ozouf ou encore la théoricienne et romancière Monique Wittig⁵. D'autres romancières — ainsi, le prix Nobel de littérature Toni Morrison — admettent que non seulement leur sexe, mais aussi leur couleur de peau compte dans leur écriture⁶.

Hélène Cixous ne voit de salut à cette complexité à définir « l'écriture féminine » que dans l'écriture elle-même. *La jeune née*, *Le rire de la méduse*, *La venue de*

l'écriture, ces textes publiés dans ces années post-soixante-huit vont diffuser la notion d'« écriture féminine ». « Il faut que la femme s'écrive. [...] En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place [...] À censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre. » (LRM : 39, 43). Et Hélène Cixous ne cessera de faire exister, dans ses pièces de théâtre et ses romans, cette notion personnelle d'« écriture féminine » partagée avec la linguiste et psychanalyste Luce Irigaray⁷ ou les philosophes Julia Kristeva et Catherine Clément. Son dessein est complexe. Ainsi, lors d'une interview avec Verena Andermatt Conley, l'auteur de *Tambours sur la digue* fait ressortir que : « The preliminary question is that of a « feminine writing », itself a dangerous and stylish expression full of traps, which leads to all kinds of confusion. » (Cixous, Nebraska 1991: 129). En fait, elle dit aspirer à la disparition de mots tels que féminine, masculine, féminité, masculinité, homme, femme. Des mots qui réduisent la différence entre hommes et femmes à leur anatomie, à leur physiologie. « Écriture féminine », pris dans le strict sens de la différence avec un *e*, et non la *différance* avec un *a* chère à Derrida⁸, renvoie alors à l'écriture d'une femme élégante. « This is not what is at stake. » (HCWTF : 45) : là n'est donc pas la question, dit Cixous, pour qui l'écriture est « writing said to be feminine or masculine » (HCWTF : 129), une écriture dite masculine ou une écriture dite féminine, provenant du corps. Et Cixous élabore ce concept lors de ses colloques et séminaires, notamment avec Jacques Derrida, parlant d'une féminité déchiffrable et libidinale produite par un écrivain mâle ou femelle : « A decipherable libidinal femininity which can be read in a writing produced by a male or a female. » (HCWTF : 129). Et de préciser qu'elle utilise les termes « féminin » et « masculin » au-delà du sens freudien⁹. Freud¹⁰ est aussi invoqué quant à l'aspect libidinal de cette écriture : libidinal pouvant être défini à partir du corps comme un mouvement de pulsion vers un objet. « It is something which can be defined from the body, as the movement of pulsion toward an object... » (HCWTF : 130).

L'écriture féminine n'est donc pas confinée aux femmes, elle est à l'oeuvre chez des écrivains tels que le dramaturge allemand Heinrich Von Kleist (1777 - 1811) qui incarne à la perfection pour Cixous cette notion d'économie libidinale, cette fois du côté du féminin. Cette écriture est complexe à théoriser et Cixous se dit « back in the trap of words. » (HCWTF : 133) quand il s'agit de le faire, comme s'il y avait une impossibilité des mots à retranscrire cette phase pré-œdipale ou imaginaire où se niche l'Écriture féminine. S'appuyant, en outre, sur la conception psychanalytique et culturelle du féminin de Lacan et de Derrida, Cixous met le corps au centre de la créativité textuelle féminine.

Le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, confirme chez Cixous /.../une écriture plus près du corps et de l'inconscient (*Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, de Marie de France à Marie Ndiaye, Éditions Karthala, 1996 : 138). Avec Lacan et Derrida, Cixous s'appuie sur le mot « jouissance » dans l'acte de création textuelle, « jouissance » renvoyant à la pluralité de la sexualité féminine. D'ailleurs, les théories du « presque toujours des femmes » de Derrida et du « en plus des femmes » de Lacan¹¹ ne permettent-elles pas aussi aux femmes d'introduire les hommes parmi elles ? Jouissance, mais aussi rythme caractérisent cette écriture féminine, Cixous notant que : « Écriture et voix se tressent, se trament et, en s'échangeant, continuité de l'écriture/ rythme de la voix, se coupent le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris [...] » (*Le cœur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Rodopi, 1997 : 162).

Ces notions de jouissance, de corps, de rythme, de voix et d'économie libidinale, nous les retrouvons dans *Tambours sur la digue sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouées par des acteurs*, mise en scène par Ariane Mnouchkine en 1999. Mnouchkine qui en réalisera la version filmée en 2002. Dans cette pièce, le rythme de la marionnette c'est aussi le « sois deux-mais-une » de Cixous. « Sois une », car la marionnette brouillonne qui fait dix choses à la fois se perd. « Sois deux », car, pour Cixous, c'est « l'écriture même », la marionnette écrivant avec des temps, des intervalles, des blancs, se servant des points réguliers pour lier les phases, les traits. (<http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cisoux.shtml> Consulté le 7 juillet 2008).

Tambours sur la digue a ceci d'original qu'elle est jouée par des substituts de marionnettes articulés par des acteurs, tandis que d'autres acteurs leur prêtent leur voix. Cette pièce parle de déluge : « des inondations, il y en a toujours eu, en Chine ou ailleurs », et comme le remarque Hélène Cixous, même dans la Bible. Des seigneurs Khang entourés de mauvais conseillers et de princes corrompus laissant leur pays en ruine et à la merci de fleuves déchaînés, participent aussi des mythologies connues de tous. Ce qui fait de *Tambours sur la digue* une pièce, hélas, universelle et intemporelle.

Je n'ai jamais osé créer dans des textes de fiction un vrai personnage d'homme. Pourquoi ? Parce que j'écris avec le corps et que je suis une femme, et un homme est un homme, et de sa jouissance je ne sais rien. Et un homme sans corps et sans jouissance, je ne peux pas faire cela. (Cixous, 1990 : 31).

Tambours sur la digue rappelle très justement qu'ici ce n'est plus le corps fait de chair et de sang qui est en jeu, en action, en représentation, mais un corps supposé être de chiffons que l'on classe trop rapidement dans la catégorie de corps artificiel, de corps étranger à l'être humain... Et ce qui est surprenant, c'est

que l'on découvre à travers *Tambours sur la digue* que ces marionnettes n'ont rien à envier à l'homme, à la femme, et pour cause : ce ne sont pas que des marionnettes faites de chiffons, mais des marionnettes qui renferment un être humain, des substituts de marionnette. En effet, il semble bien qu'il s'agisse ici d'une « surmarionnette », concept inventé par le metteur en scène britannique Edward Gordon Craig (1872-1966) : un acteur qui, au lieu de privilégier l'individualité d'un personnage, incarne les forces qu'il exprime par le mouvement et des gestes symboliques, devenant ainsi un matériau vivant à la totale disposition du metteur en scène. Le héros, ou plutôt l'héroïne de cette création Cixous-Mnouchkine, est cette « surmarionnette ». « Être une marionnette c'est très fatigant : il s'agit de faire la mère et l'enfant, double accouchement, de scène en scène. » écrit Cixous dans *Le théâtre surpris par les marionnettes* (<http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cixous.shtml> consulté le 7 juillet 2008). Grâce au travail des manipulateurs et des acteurs qui leur prêtent vie et voix, elles prennent corps et vie. Non seulement elles sont empreintes de notre humanité, mais elles dépassent même cette humanité que nous sommes si souvent amenés à étouffer. La marionnette dévoile les signes extérieurs des ravages du temps : son aspect, tout comme notre propre corps physique, est usé, flétri, car, comme nous, elle a été beaucoup manipulée, elle a beaucoup 'vécu en scène' et porte les traces de cette vie active. La marionnette dévoile aussi les manipulations que nous arrivons à cacher derrière un semblant de corps harmonieux. Elle ne prend effectivement vie que si elle est articulée, manipulée. Ne sommes-nous pas nous-mêmes des êtres articulés, voire manipulés, moins simples qu'il y paraît, plus complexes que ce que la société voit ou fait de nous, nous classant simplement dans deux catégories distinctes : les hommes et les femmes ? Les baguettes manipulant la marionnette nous rappellent cette citation de Jean-Jacques Rousseau dans le *Contrat Social* de 1762 : « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. », évoquant ainsi la domination sociale ainsi que la domination des pulsions et autres passions dont l'homme est l'objet. »

Pour sa part, « la marionnette est nue ». Par « nue », Cixous sous-entend qu'elle est évidente, exposée :

Elle est livre ouvert, se laissant articuler par son marionnettiste, après tout elle n'a pas le choix, tout comme l'être humain devenu homme social forcé de vivre en société donc réprimant sa complexité, écoutant sa raison. (<http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cixous.shtml> Consulté le 7 juillet 2008).

Dans *Tambours sur la digue*, chaque personnage est toujours double, c'est-à-dire qu'il devient une marionnette accompagnée par son *koken*-manipulateur : le serviteur de scène vêtu de noir qui la dirige comme son ombre. Chaque

personnage retrouvant ainsi cette complexité faisant défaut à l'homme social, le manipulateur accouche devant les yeux des spectateurs, en direct en quelque sorte, de son personnage, qu'il manipule ou qui le manipule, on ne sait plus très bien, tant cette paire, marionnette et manipulateur(s), est complémentaire. Là où la marionnette est excessive, rigide, portée par la voix de l'acteur accentuant tantôt cette exacerbation, tantôt cet effet caricatural, l'acteur manipulateur est sobre, drapé de noir, discret et muet, laissant le champ libre à cette « surmarionnette » qu'il est censé articuler ; il en devient presque l'ombre. L'acteur-marionnette doit forcément être empreint de légèreté, son visage doit être immobile, ses yeux de bois et de pierre, le regard fixe et plat, pareil au masque de la marionnette de chiffons, autrement cette « surmarionnette », ne serait plus qu'un pauvre acteur. Alors comment communique-t-elle avec les spectateurs ? Ses gestes saccadés sont rythmés par la musique de Jean-Jacques Lemètre et la voix des acteurs lui donne vie — sans compter l'homme-ombre qui la manipule. Mais c'est surtout le corps en extase de cette « surmarionnette » qui fait passer les émotions au public. Cixous n'identifie-t-elle pas « l'écriture féminine » comme une relation privilégiée au corps et à la mère qui se manifeste par une subversion de la loi et de la rigueur patriarcales ? (Moudileno, 1997 : 179).

Il n'est pas question de refuser que l'écriture féminine puisse être le fait d'un homme. Nous l'avons dit, Cixous elle-même reconnaît des manifestations chez des auteurs hommes, James Joyce et Jean Genet notamment, mais dans sa pièce elle place le romanesque résolument du côté des femmes. Dans *Tambours sur la digue*, non seulement le romanesque, mais aussi le bon sens, semblent être du côté des femmes-marionnettes, dans une société où, selon Pierre Bourdieu, en 1998, la « domination masculine (est) tellement ancrée dans nos inconscients que nous ne l'apercevons plus » (177).

D'un côté, les hommes, à l'instar du seigneur Hun, ourdissent des plans pour s'enrichir encore et encore :

Le seigneur Hun : C'est la fameuse histoire du seigneur Kiou. On inonde la campagne. C'est en amont qu'il faut briser les digues. On ouvre une large brèche, la Ville est sauvée et je reprends mes affaires comme jamais jusqu'à présent.

Le Grand Intendant : mais vous savez, bien sûr, qu'il y a mille ans cent mille paysans périrent de cette solution.

Le seigneur Hun : Eh bien, cette histoire coûtera cent mille culs terreux voilà tout. Le profit de l'un est le dommage de l'autre. (TSD : 16).

Quant au seigneur Khang, il éprouve une douleur à choisir d'inonder le Nord pour sauver le Sud ou d'inonder le Sud pour sauver le Nord. Il se voit obligé, je cite, « de trancher dans (sa) propre chair ! ». Il est caractérisé par l'indécision : « Il faut bien hésiter avant de décider. » (TSD : 14). À

l'inverse, les femmes ne tergiversent point : Duan, la fille du Devin, rejoint les tambours postés sur les hauteurs pour guetter jour et nuit les humeurs du Fleuve. Elle est décidée à surveiller le ciel, ce qui est un acte de courage relevé par Tshumi, le peintre de la cour. « Rejoindre les tambours, moi ? Et avec vous prendre les armes contre un océan de périls ? On dit que là où grandit le danger croît le courage. Oui, mais pour moi, tout le contraire, c'est la terreur qui pousse ! » (TSD : 18). Duan passe « de l'enfance dorée à la rude figure de bouclier » (TSD : 19). Sa destinée n'en devient que plus tragique quand elle ne peut empêcher Wang Po de laisser sombrer la ville sous la colère du fleuve :

Duan : Tu veux tuer un père pour un père ! Je t'en empêcherai.

Wang Po : Viscères sans virilité. Ce n'est pas une Duan qui arrêtera ma colère.

Lâche-moi ! Je veux tuer ! (TSD : 74).

Et son désir de tuer est si fort qu'il finit par causer la mort accidentelle de sa chère et tendre Duan qui voulait l'empêcher de se venger du seigneur Khang et de tous les Seigneurs Hun et autres Grand Intendant véreux. (TSD : 74). Tandis que la fille du Devin brave les intempéries, voguant vers une issue fatale, Mme Li, la marchande de nouilles, conseille au Chancelier d'aller voir sa mère, d'aller retrouver le « Rien de Spécial » pour oublier ses soucis (TSD : 23). Ce à quoi le Chancelier répond : « ... Suivons les conseils de madame Li, retournons à nos commencements et allons voir ma mère au Mont des Cerisiers. » (TSD : 24). C'est encore une femme, O'mi, la marchande de lanternes, qui va mettre le Chancelier en garde et l'inciter à gagner les joueurs de tambours au lieu d'aller à la ferme maternelle, car « le flot va grimper jusque par-dessus les toits ». (TSD : 44). C'est aussi auprès des tambours que se rend Mme Li avec sa servante Kisa, car devant la folie qui a gagné la ville où « les uns se sont changés en chacals, les autres en lapins », Mme Li ne voit d'abri que sur les hauteurs, avec les tambours surveillant les digues. Ces derniers ont un Architecte qui ne conçoit de solution que dans la mort, car il y a une faille dans les digues.

C'est encore une fois une femme, son épouse, qui le ramène à la raison : « Homme égoïste et lâche ! Tu me donnes ta mort et ta honte pour toute consolation ? Non. Non ! Reprends tes esprits. Écoute-moi. Va tout de suite te jeter aux pieds du seigneur, tu le trouveras seul et désespéré, et dis-lui tout. » (TSD : 50). Courageuse jusqu'au bout, la femme de l'architecte n'hésite pas à poignarder le Grand Intendant avant qu'il ait pu parler au seigneur Khang, l'assassin de son mari. Malgré cet acte de bravoure, elle ne réussira pas à parler de la brèche au seigneur Khang, car le Grand Intendant, dans un dernier sursaut, la blesse à mort avant de mourir lui-même (TSD : 54, 55). La mort est aussi ce qui attend la femme du batelier Mizu, dépossédé de son bien le plus précieux, sa flotte de neuf bateaux (TSD : 98). Elle avait pourtant mis en garde son époux

quand il avait dépouillé Mme Li de son argent pour acquérir sa flotte.

Finalement, un retour à la notion d'économie est nécessaire. Cixous eut ainsi recours à l'économie des mots pour alléger le texte, un élagage inévitable, car il fallait, outre le corps et le rythme, « que la marionnette parle marionnette » dit Cixous et une marionnette ne peut parler beaucoup, son souffle est court et saccadé : « Donc je me suis retrouvée amenuisant le texte... » ("La voix étrangère, la plus profonde, la plus antique").¹² Il a fallu plus de 27 versions pour parvenir à celle jouée par des marionnettes, comme un retour au palimpseste de Gérard Genette. Écrire, réécrire et réécrire encore. Cixous explique dans *Coup de baguettes* : « La langue des marionnettes a son parler autre que le nôtre. J'ai dû l'apprendre, m'y faire. Chaque langue a le rythme et la méthode du corps qui la loge. » (2001 : 3).

Comme la marionnette a une langue bien à elle, de même elle a une mort bien à elle : « sans dernier mot » (CDB : 5), conclut Cixous. Ce rythme et cet ultime silence des corps dédoublés nous servira de conclusion.

BIBLIOGRAPHIE :

Articles :

Le mandarin et l'hindi, c'est l'avenir, quotidien L'EXPRESS-Maurice, Mars 2008.

EST/OUEST : Regards et écrits croisés sur la condition féminine entre Russes et Américaines à la naissance de l'Union Soviétique, colloque international CARMA / Lyon 2, 10 et 11 Octobre 2008 (en attente de publication).

Ouvrages :

ANDERMATT Conley, Verena, 1991 : *Helene Cixous : writing the feminine*, University of Nebraska Press.

BARD, Christine, 2004 : *Le genre des territoires : Masculin, féminin, neutre*, Presses de l'Université d'Angers.

BOURDIEU, Pierre, 1998 : *La Domination masculine*, Paris, Seuil, collection Liber.

CALLE-GRUBER Mireille et CIXOUS Hélène, 2001 : "*Coups de baguettes*", dans *Au Théâtre au cinéma au féminin*, Paris, L'Harmattan.

CIXOUS Hélène, 1969 : *Dedans*, Grasset, Prix Médicis.

1976 : *Le Portrait de Dora*, Des femmes.

1975 : *Le rire de la méduse*, Revue l'Arc, N° 61.

1999 : *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*, Théâtre du Soleil.

2008 : *Tombe*, Éditions du Seuil, (réédition 1973).

CIXOUS Hélène, 1990 : *chemins d'une écriture*.

- CIXOUS Hélène et ALECHINSKY Pierre, août 2008 : *Ciguë : vieilles femmes en fleurs*, Éditions Galilée, collection lignes fictives.
- CIXOUS Hélène, MARA Negrón, et Université Paris VIII, *Lectures de la différence sexuelle, Colloque Lectures de la différence sexuelle* (1990 : Collège international de philosophie), Éditions Femmes, 1994.
- DERRIDA Jacques, 1986 : *Parages*, Éditions Galilée, Coll. La philosophie en effet.
- GENETTE Gerard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- LACAN Jacques, 1976 : « Dieu et la jouissance de la femme », dans *Encore*, Seuil.
- MAKWARD, Catherine, COTTENET-HAGE Madeleine, 1997 : *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, Éditions Karthala, collection lettres du Sud.
- MOUDILENO, Lydie Esther, 1997 : *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature mises en scène et mise en abyme du roman antillais : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Éditions Karthala.
- STEVENS, Christina, 1999 : « L'écriture solaire d'Hélène Cixous, Travail sur du texte te histoires du sujet » dans *Portrait du Soleil*, Rodopi.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, ALEXANDRESCU Liliana, DIAZ-DIOCARETZ Myriam 1990 : *Hélène Cixous, chemins d'une écriture : chemins d'une écriture : 1 Colloque international : Papers*, Rodopi.
- VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, 1997 : *Le cœur critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Rodopi.
- VERCIER, Bruno et LECARME, Jacques, 1982 : « L'essai et la critique », dans *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas.

Films :

Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs, réalisée par Ariane Mnouchkine, DVD Arte Vidéo, 2002.

Sites internet :

URL: <http://www.theatre-du-soleil.fr/tambour/txt-cixous.shtml>.

URL: <http://lhomme.revues.org/index18653.html>.

URL: http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=113.

URL: <http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=30689&idTC=15&idR=200&id>.

URL: <http://www.signosemio.com>.

NOTES :

¹ TSD, abréviation pour *Tambours sur La Digue*. HCWTF : abréviation pour : *Hélène Cixous : Writing the Feminine*.

² Remarque développée par Delphine Naudier dans « L'invention d'un territoire d'écriture : l'écriture-femme » dans *Le genre des territoires : Masculin, féminin, neutre* (Presses de l'Université d'Angers, 2004), Christine Bard (dir.), après le colloque, *Le Genre des Territoires*, Angers 2002. Delphine Naudier y décrit la valeur ambivalente, tantôt positive, tantôt négative, de « l'écriture- femme, l'écriture féminine » surtout dans cette décennie, 1975-1985.

³ Notons qu'au terme « féminisme » Hélène Cixous préfère « du côté du féminin », voir Christine P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage, Mary-Helen Becker, Erica Mendelson Eisinger, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*, de Marie de France à Marie Ndiaye, KARTHALA, Agence de la Francophonie, (ACCT), 1996, p. 139.

⁴ LRM, abréviation pour *Le rire de la méduse*.

⁵ La première déclare : « L'écriture féminine a été la tarte à la crème des années 60. Il s'agissait alors de mettre en évidence le lien qui unit l'écriture au corps féminin et d'annoncer une manière d'écrire tout autre. »

<http://www.lire.fr/enquete.asp/idC=30689&idTC=15&idR=200&idG=8>, consulté en juillet 2008. Monique Wittig de son côté écrit : « Qu'il n'y a pas 'd'écriture féminine' doit être dit avant de commencer et c'est commettre une erreur qu'utiliser et propager cette expression [...] » (« Avant-note à la traduction de Barnes, Djuna, *La Passion*, Flammarion, 1982 in *Le genre comme catégorie d'analyse*, Dominique Fougeyrollas-Schwebel, Christine Planté, Michèle Riot-Sarcey et Claude Zaidman, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 129).

⁶ Dans une interview dans *Newsweek* le 30 mars 1981, Toni Morrison déclare « Of course I'm a black writer.... I'm not *just* a black writer, but categories like black writer, woman writer and Latin American writer aren't marginal anymore. We have to acknowledge that the thing we call "literature" is more pluralistic now, just as society ought to be. The melting pot never worked. We ought to be able to accept on equal terms everybody from the Hassidim to Walter Lippmann, from the Rastafarians to Ralph Bunche. », assumant ainsi parfaitement son état de femme, de noire et d'écrivain.

⁷ Luce Irigaray est l'auteur de *Ce sexe qui n'en est pas un* (éditions de Minuit, 1977), livre dans lequel sont posées des problématiques telles que « Comment déjà parler femme ? En retraversant le discours dominant ? En interrogeant la maîtrise des hommes ? Par quel biais échapper à la culture patriarcale ? ».

⁸ Selon Derrida, le graphème *a* indique plusieurs aspects de la pratique de cette théorie :

1. la *différance* est la différence qui ruine le culte de l'identité et la dominance du Même sur l'Autre ; elle signifie qu'il n'y a pas d'origine (unité originaire). Différer, c'est ne pas être identique.

2. la *différance* marque un écart qui s'écrit (le *a*) que l'on voit mais que l'on n'entend pas.

3. différer, c'est déplacer, glisser, déjouer.

4. la *différance* est le devenir (lutte contre les significations figées); elle est le déplacement des signifiants qui signifient en marge puisqu'il n'y a pas de signifié transcendantal, originel et organisateur.

L'écriture de la *différance* se réfère à elle-même car elle rompt avec le signifié et le référent. L'accentuation du thème de l'écriture fonctionne comme un antidote contre l'idéalisme, la métaphysique, l'ontologie. (Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006), « Déconstruction et différence », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com> Consulté le 2 novembre 2008).

⁹ Freud reconnaît que son « féminin » ne décrit « la femme que dans la mesure où son être est déterminé par sa fonction sexuelle » (p. 207). Anne Raulin, « Société de psychanalyse freudienne, éd., *Invention du féminin* », *L'Homme*, n°166, avril-juin 2003, [également mis en ligne le 08 septembre 2008]. URL :

<http://lhomme.revues.org/index18653.html> Consulté le 12 novembre 2008.

¹⁰ Rappelons cette notion psychanalytique, qui chez Freud est l'organisation de la psyché fondée sur l'énergie sexuelle, ou libido, (la psyché étant l'intégralité des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité et de l'intellect humain, personnalité étant l'ensemble des comportements qui constituent l'individualité d'une personne). Depuis *Le portrait de Dora*, inspiré du cas de clinique, *Le Cas de Dora*, de Freud, publié en 1976, Hélène Cixous développa la possibilité d'une écriture et d'une subjectivité féminines « hors la loi ». (*L'écriture solaire d'Hélène Cixous*, 1999 : 14).

¹¹ Ces concepts ont été développés par Jacques Derrida et Jacques Lacan dans *Parages*, éd. Galilée, 1986, « Dieu et la jouissance de la femme », in *Encore*, éd. Du Seuil, 1976.

¹² Extrait d'un entretien réalisé avec François Noudelmann le 6 juin 2002 à Paris) *Rue Descartes*, n°37, "L'étranger dans la mondialité", *Revue du Collège International de Philosophie*, PUF, septembre 2002, p. 111-119

http://www.lebacauleil.com/SPIP/article.php3?id_article=113