

L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne

Mireille Calle-Gruber

Volume 40, Number 1, 2004

Réécrire au féminin : pratiques, modalités, enjeux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/008474ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/008474ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Calle-Gruber, M. (2004). L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne. *Études françaises*, 40(1), 29–42. <https://doi.org/10.7202/008474ar>

Article abstract

Hélène Cixous' books serve as sophisticated examples of rewriting, wherein an elaborated process challenging theoretical reflections is applied. No literary text emerges without revealing its genealogies. Yet the integrity of the rewriting staunchly affirms its own singularity. We observe how Hélène Cixous dismantles Montaigne's language and from it draws out a Cixousian alphabet; we see how she rewrites more in triple than double mimetic; how the form of the essay resumes in Cixous' poetics. And how we are ultimately invited to sample the cuisine that is the text.

L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne¹

MIREILLE CALLE-GRUBER

Ce qui a été est ce qui sera et ce qui s'est fait est ce qui se fera :
il n'y a rien de nouveau sous le soleil.
Qu'il y ait quelque chose dont on dise : vois ceci, c'est nouveau !
Cela a déjà été aux siècles qui furent avant nous.

L'Ecclésiaste 1, 9-10

L'écriture, c'est toujours *plus-d'une, plus-d'un*. Tout écrivain le sait d'expérience : il n'y a pas de création *ex nihilo*, mais un livre, qui ne court de page en page qu'accompagné par les livres de ses-autres-en-littérature ; un texte, *appelé* par d'autres textes, nourri des lectures de la bibliothèque, espace pour chacun d'interprétations propres. L'art va à l'art et s'inscrit dans les généalogies des formes à l'œuvre. Et par affinités de perception. Par quoi les récits du vécu, ou plutôt de la mémoire du vécu, en passant par les récits des autres, lesquels le déchiffrent, le passent au spectre, l'enrichissent comme autant de caisses de résonance et de lieux de découvertes.

Hélène Cixous, qui travaille *foncièrement* par réécriture — je veux dire que son sol, sa terre, ce sont les trésors des livres-autres : ce qui fait du récent récit de *Manhattan*. *Lettres de la préhistoire*², où le personnage principal est la Bibliothèque, une immense allégorie du Voyage

1. Ce titre fait référence au livre d'Hélène Cixous : *Benjamin à Montaigne*, Paris, Galilée, 2001. Où « Montaigne » désigne à la fois un lieu (le Château de Montaigne) et le signataire d'une œuvre. Mais ce titre indique aussi, déjà, que les questions de réécriture débordent le cadre de la diachronie.

2. Hélène Cixous, *Manhattan. Lettres de la préhistoire*, Paris, Galilée, 2002.

d'écrivain³ —, Hélène Cixous qui travaille donc par déplacement, condensation, expansion nouvelle (où l'on reconnaît également le processus analytique freudien) a fait de la réécriture, en outre, un véritable motif. Le leitmotiv du principe génésique en littérature. Ce qui n'est pas sans incidence, on le verra, sur le ton singulier ni sur l'indécidable genre de ses narrations.

Avant de prospecter quelques-unes des modalités de la démarche, rappelons les invocations de notre contemporaine à sa « parenté élective », à celles et ceux qui parlent des langues différentes mais avec des accents proches, à ceux et celles que hantent le Poème, le différentiel poétique.

Ce qui me lie à ma parenté élective, qui me tient dans l'attirance de mes guides spirituels, ce n'est pas la question du style ni des métaphores, c'est ce à quoi ils pensent sans arrêt, l'idée du feu, sur laquelle nous gardons un silence complice, afin de ne pas cesser d'y penser. Aucune complaisance. Seulement l'aveu de la peur du feu. Et la compulsion d'affronter la peur⁴.

Entre eux, donc, il y va du désir, de l'énergétique pulsion qui fait qu'écrire « l'idée du feu » c'est, à tous les sens, passer l'épreuve : de la consommation des forces, du dépôt des traces, de l'épure. L'œuvre, d'emblée, se désigne excessive, prométhéenne, mouvement de transmission, prise dans l'héritage de la passion de lecture et d'écriture. Débordante débordée, telle est la venue de l'écriture.

Sans Shakespeare avec Poe, d'abord, et aussitôt sans Homère, sans : La Bible-Ancien Testament, Kleist, Kafka, Dostoïevski et par la suite sans : Clarice Lispector, Marina Tsvetaïeva avec Anna Akhmatova, sans Thomas Bernhard avec Ingeborg Bachmann, sans Nelly Sachs et ... je n'aurais pas pu vivre⁵.

Ce rapport de don et de dette de reconnaissance, où se tissent les fils du texte et s'engage la langue de la pensée, place la littérature à l'enseignement de la réécriture, la maintient au moment toujours renouvelé de *la naissance de l'écriture* : où la réécriture apparaît comme le moyen de se tenir,

3. Le colloque qui vient de se tenir à la Bibliothèque nationale à Paris au titre de *Genèses Généalogies Genres. Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous* (22-24 mai 2003) à l'occasion de la donation par l'écrivain de ses manuscrits à la BnF, ce colloque où Jacques Derrida, dans sa conférence d'ouverture, convoquait, avec « les génies », « les secrets de l'archive », est en quelque sorte façon de boucler la boucle du jeu des surexpositions de la Littérature (*Genèses Généalogies Genres*, Mireille Calle-Gruber et Marie Odile Germain [dir.], Paris, Galilée/BnF, à paraître, automne 2004).

4. Hélène Cixous, dans Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, photos de racines*, Paris, Éditions des femmes, 1994, p. 35 (*Carnets*).

5. Hélène Cixous, *L'ange au secret*, Paris, Éditions des femmes, 1991, p. 154.

inépuisablement, aux commencements. « Je veux les livres encore immondes, balayés par les vents, le feu prend de tous côtés⁶... » Ainsi conçue, la réécriture fait injonction : écrire est urgence, risque, émulation ; l'œuvre advient dans un espace intersidéral et interlittéral qui a « les livres pour étoiles⁷ » et fonctionne par puissance d'aimantation. Tabler sur la réécriture, ici, c'est exhausser les forces généalogiques et génésiques de la littérature.

Pourquoi entre tous — outre les compagnonnages nommés par Hélène Cixous dans *L'ange au secret* (*supra*), outre, on le sait, que *Le troisième corps*⁸ est réécriture de Freud et de Kleist⁹, que *Les commencements*¹⁰ ne va pas sans Klee et Uccello, *Or. Les lettres de mon père*¹¹ pas sans les lettres de Kafka, ni *Manhattan* sans *Amerika* de Kafka, ni *Les rêveries de la femme sauvage*¹² sans Rousseau, ni... ni... et... etc. — entre tous, pourquoi ai-je choisi ici de parler de l'attelage avec Montaigne ? Peut-être parce qu'il est le plus constant et sans doute le plus souvent explicité :

« Au moins (disait Montaigne mon tiers le plus antique et le plus nécessaire) devroit notre condition fautière nous faire porter plus modérément et retenuelement en nos changements. »

En vérité si nous n'étions pas toujours à oublier à quel point nous sommes fautiers, nous ne serions pas si couramment « faux tiers ». J'aime mon tiers à la folie et chacun de ses mots également. Parce qu'il n'est pas un seul mot de lui qui ne remue cinq cents fois en même temps : dis « fautière », tu entendas : faut tiers, faux tiers, faute hier, faut hier, faux témoin, vrai témoin, faut faux, faux faute, faux hier vrai demain... C'est pour cela que ce mot nous enchante¹³.

Il importe de relever dans ces notes, que la réécriture à l'enseignement de Montaigne n'est, pour Hélène Cixous, ni une affaire de double ni une affaire d'identification, mais question du *tiers*, c'est-à-dire élément de *réflexion dans la distance*, de liberté d'espacements (et le jeu de coupes des signifiants est ici éloquent), de travail par la bande où les mots de l'autre-en-littérature font fonction de « bande de billard » retournant autrement la langue. De façon emblématique, le lieu commun est lieu en défaut : c'est la « condition fautière » qu'est la condition humaine. La réécriture

6. *Ibid.*, p. 226.

7. Hélène Cixous, *Le livre de Prométhée*, Paris, Gallimard, 1983, p. 232.

8. Hélène Cixous, *Le troisième corps*, Paris, Grasset, 1970.

9. Mireille Calle-Gruber, *Du café à l'éternité*, Paris, Galilée, 2002, cf. notamment p. 153-187.

10. Hélène Cixous, *Les commencements*, Paris, Grasset, 1970.

11. Hélène Cixous, *Or. Les lettres de mon père*, Paris, Éditions des femmes, 1997.

12. Hélène Cixous, *Les rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000.

13. Hélène Cixous, dans *Hélène Cixous, photos de racines*, op. cit., p. 25.

s'affirme ainsi comme énergétique de la faute et de l'écart. Et littérature et philosophie vont du même pas.

Mais il y a davantage. J'ai choisi ici l'attelage avec Montaigne parce qu'il donne la *forme* congéniale de l'écriture des co-naissances et des recommencements : à savoir l'*essai*, cette forme hors genres capable de les accueillir tous, et certains enjeux esthétiques et éthiques qui s'attachent, pour Montaigne, à cette pratique.

De la tentation : voler à Montaigne le feu de l'exercitation

Plutôt qu'une catégorie littéraire, *essai* désigne au xvi^e siècle une méthode, un cheminement intellectuel : l'expérience de soi dans la réflexion, « soi » « toujours en apprentissage et en épreuve¹⁴ ». Par quoi, s'essayer, c'est le contraire de se résoudre : « Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essayerais pas, je me résoudrais » (III, 2, p. 26).

C'est dire qu'avec Montaigne, *essai* s'entend de tout son poids de synonymes (*essai*, du latin *exagium*, c'est d'abord : pesée, poids). Son spectre sémantique est large : exercice, prélude, épreuve, tentative, tentation ; mais aussi : risquer, peser, supputer, entreprendre, prendre son élan. « Essai » ne signifie donc pas un résultat enregistré, mais « un processus qui s'écrit¹⁵ » ; il vise à « être à soi », « se r'avoir de soi » ou « s'avoir » (*De la solitude*, I, 39). C'est un « essai de jugement » qui requiert une passivité tâtonnante : « Si c'est un sujet que je n'entende point, à cela même je l'essaye... Je me tiens à la rive » (I, 50, p. 437), et cette épreuve de l'inconnu est épreuve de soi-même en vue de connaître sa force et sa faiblesse, ses « facultés naturelles » dit Montaigne, « de quoi c'est ici l'essai » (I, 26, p. 214).

Telles sont les formes de l'informe, de l'écriture en gésine qu'Hélène Cixous adopte à son tour jusqu'au détail du travail dans la langue : ainsi *Savoir*¹⁶, qui est récit du défaut de l'œil et des puissances-autres que génèrent la myopie puis la non-myopie, éprouvant par suite l'exercice

14. Michel de Montaigne, *Essais* (1^{re} édition complète posthume 1595) dans *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, III, 2, p. 26. Désormais, toutes les références aux *Essais* sont dans le texte (livre, chapitre, page).

15. Hugo Friedrich, *Montaigne*, trad. Rovini, Paris, Gallimard, 1968 [1949], p. 362 : « [...] un processus qui s'écrit, exactement comme la pensée, qui parvient ici à l'épanouissement spontané en s'écrivant. »

16. Hélène Cixous, *Savoir*, dans Hélène Cixous et Jacques Derrida, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998.

d'étrangèreté à soi, *Savoir* rejoue, à l'exemple de Montaigne, les fluctuants degrés du *s'avoir*, par le voir, ça voir, le non-voir, le ne-pas-voir. Le parti pris de la « vue oblique¹⁷ » (II, II, p. 202), le vagabondage du style et de l'esprit¹⁸, c'est-à-dire de l'esprit grâce au style, permettent à Hélène Cixous héritière de Montaigne de peindre tous les passages de l'être à son insu et d'avoir recours, pour ce faire, à « l'allure poétique », « la bigarure », « les nuances », écrit Montaigne, bref, d'avoir recours à la littérature en ce qu'elle est un révélateur : « Je peins principalement mes cogitations, sujet informe, qui ne peut tomber en production ouvragère. À toute peine le puis-je coucher en ce corps aéré de la voix » (II, 6, p. 539). Avoir recours, autrement dit, au devenir-œuvre, son chantier, ses germinations, ses tentatives. Montaigne : « Toute cette fricassée [...] n'est qu'un registre des essais de ma vie » (III, 13, p. 369) ; et Hélène Cixous de reformuler en exigeant que le « roman [n']oublie [pas] ses décombres¹⁹ ».

Il est un autre mot, synonyme d'*essai*, que Montaigne affectionne et qui nomme le principe même de l'écriture génésique : l'*exercice*, titre du chapitre 6 du Second Livre des *Essais*, dont Hélène Cixous reprend la magistrale leçon lorsqu'elle explore les spectres de l'être, ses absences, ses hantises, les vies et les morts qui font la traversée d'une vie. Il importe de s'arrêter un instant à la lecture des *Essais* afin de mieux cerner les enjeux de la réécriture.

On s'en souvient, *De l'exercitation* s'efforce de « s'appriivoiser à la mort » « en s'en avoisinant » (II, 6, p. 537). Montaigne en ces pages fait réflexion d'une chute de cheval et de l'évanouissement où il s'est trouvé. Or, voilà que l'écriture devient caisse de résonance de ses états insus. Tout un nuancier lexical et syntaxique opère ainsi le passage au spectre du sujet-de-l'écriture, donne à lire son « anatomie sèche » : « Je m'étales entier : c'est un skeletos où, d'une vue, les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège » (II, 6, p. 539).

Donnant du temps à la scène de nos souffrances et point d'ordre établi si ce n'est celui de l'« allure si vagabonde que celle de notre esprit » (II, 6, p. 537), l'essai fait des captations inouïes. Par exemple, et voici les magnifiques formulations de Montaigne : « quelque déloge-

17. Michel de Montaigne, *De la cruauté* (II, II, p. 202) : « Mes fantaisies me suivent, mais parfois c'est de loin, et se regardent, mais d'une vue oblique. »

18. Michel de Montaigne : « Mon style et mon esprit vont vagabondant de même » (III, 9, p. 262).

19. Hélène Cixous, *L'ange au secret*, op. cit., p. 226. « Je veux les laves, l'ère qui bouillonne avant l'œuvre » (*ibid.*, p. 225).

ment de l'âme » (II, 6, p. 528), « les mouvements en nous qui ne partent pas de notre ordonnance » (II, 6, p. 534), ces « passions qui ne nous touchent que par l'écorce » (II, 6, p. 535). Et nous ne savions pas que nous étions dotés de « l'ouïe trouble et incertaine qui semble ne donner qu'aux bords de l'âme » (II, 6, p. 534), d'« une vue si trouble, si faible et si morte » (II, 6, p. 531). Là se tient la vie lorsqu'elle ne tient « plus qu'au bout des lèvres » (II, 6, p. 532) ; là la faculté de « sentir comme en songe » (II, 6, p. 534).

Davantage : dans le récit de ce témoignage de la pensée qui s'efforce de pénétrer « les profondeurs opaques de ses replis internes » (II, 6, p. 537), de dire « nuement par des paroles » (II, 6, p. 539), il y a le souci de ne pas oublier l'oubli de l'accident, d'être attentif à la « mémoire lorsqu'elle vient à s'entrouvrir » (II, 6, p. 536), et au risque inouï de « remourir encore un coup mais d'une mort plus vive » (II, 6, p. 536). Oxymore, paradoxe, contradiction : autant de figures du trouble, du double, de la double appartenance. La description de la syncope par Montaigne est un chef-d'œuvre poétique :

Je ne savais pourtant ni d'où je venais ni où j'allais ; ni ne pouvais peser et considérer ce qu'on me demandait : ce sont des légers effets que les sens produisaient d'eux-mêmes, comme d'un usage ; ce que l'âme y prêtait, c'était en songe, touchée bien légèrement, et comme léchée seulement et arrosée par la molle impression des sens. (II, 6, p. 535)

C'est à cette enseigne qu'Hélène Cixous écrit, tantôt dans la langue même de Montaigne, regardant « nuement » le « monde nu » à « l'œil nu » afin de peindre les « événements intérieurs, les prendre au berceau, à la source²⁰ », tantôt par translations : « Ce voir, je ne puis l'atteindre qu'à l'aide de l'écriture poétique. "Voir" le monde nu, c'est-à-dire presque é-nu-mérer le monde, je m'y applique avec l'œil nu, obstiné, sans défense, de ma myopie²¹. » C'est ainsi qu'elle fait venir sur la page ses spectres et revenants : « nous rencontrons autrement dans l'autre monde, plus nuement²² » ; demandant à l'écriture des passages à l'étranger : « Fantôme que je suis, je prends des photos fantômes de fantômes²³ » ; faisant du livre le livre des revenants : « Ah si on pouvait mourir plus d'une fois. Elle aurait bien fait un aller-retour²⁴. » « Revenance » et « par-tance » sont les noms de ces plusieurs-mourir chez Hélène Cixous qui se

20. Hélène Cixous, dans *Hélène Cixous, photos de racines*, op. cit., p. 13 (Carnets).

21. *Idem*.

22. Hélène Cixous, *Jours de l'an*, Paris, Éditions des femmes, 1990, p. 162.

23. *Ibid.*, p. 79.

24. *Ibid.*, p. 265.

réclame, comme Montaigne, d'écrire en songe, entre veille et sommeil (telle la syncope du livre, le « Venant » non venu, à l'entrée des *Rêveries de la femme sauvage*), d'écrire au-delà de l'écriture, de ne pas cesser de ne pas écrire. C'est dans la même étoffe de langue — et de façon — qu'elle revendique l'énergétique des fautes d'orthographe : « Je fais mes fautes exprès. Qui ne les hait pas me suive²⁵ » qui sont les jeux du signifiant, comme lui revendique d'écrire « à droit et à feinte » (III, 5) et d'« arrêter l'attention du lecteur [...] par mon embrouillure » (III, 9, p. 264).

Davantage : la métaphore de l'œuvre en travail, c'est Montaigne qui la lui donne lorsqu'il affirme : « Si j'avais à choisir [ma mort] ce serait, ce crois-je, plutôt à cheval que dans un lit » (I, 39). Hélène Cixous, lorsqu'elle peint Rembrandt, et avec lui se peint elle-même, s'inscrit exactement dans l'allégorique posture de l'exercitation : « Un jour je finirai par peindre à cheval sur mon propre cadavre²⁶. » Et c'est bien à cheval sur les autres textes qu'elle se peint écrivant, et à cheval sur son propre cadavre qu'elle fait arriver à la conjugaison verbale des accidents par télescopage et syncope. Comme celui-ci dans *Or. Les lettres de mon père*, écrites avec les lettres de Kafka : « [...] entre les dates, je fus née, je naquis²⁷. »

Ainsi dans *Or*, qui est le livre du père revenant *post mortem*, se déroule le récit du faillir-naître-ne-pas-naître sur le schème du faillir-mourir-ne-pas-mourir de l'exercitation de Montaigne. Par tressage du motif du *post mortem* et du motif du *non-naître*, la venue à l'existence tient du passage entre deux passés, passé antérieur et passé simple — pas si simple et pas si passé. Marquant le battement d'un intervalle sans nom (je fus né/je naquis), la narration dès lors *entre dans la syncope*, en sonde replis, moments, différences, donnant étendue et durée à ce que l'on croit *sans* : « [...] je fus sur le point, en tant que possibilité ultérieure à cette date de naître, de n'exister jamais. Mon frère non plus ne naissait pas. Le mariage n'avait pas lieu²⁸. » À cheval sur le cadavre de sa naissance, projetée, refusée, renoncée (par le fiancé menacé de tuberculose), la narratrice fait le récit du mort-né (je fus né) et du nouveau-né — le re-nouvellement né — le rené toujours. Et voilà que ce qui est d'ordinaire considéré comme perte de conscience, syncope, non-être, constitue, ainsi passé au crible des temps de l'écriture, le tain d'un miroir singulier où affleure l'anatomie d'un sujet à syncopes.

25. Hélène Cixous, *Or. Les lettres de mon père*, op. cit., p. 28.

26. Hélène Cixous, *Jours de l'an*, op. cit., p. 19 (je souligne).

27. Hélène Cixous, *Or. Les lettres de mon père*, op. cit., p. 27.

28. *Ibid.*, p. 91 (je souligne).

Car Montaigne le note avec acuité :

Nos souffrances ont besoin de temps, qui est si court et si précipité en la mort qu'il faut nécessairement qu'elle soit insensible. Ce sont les approches que nous avons à craindre ; et celles-là peuvent tomber en expérience.

Plusieurs choses nous semblent plus grandes par imagination que par effet²⁹.

Et ce que Montaigne n'aura cessé de mettre en œuvre dans les scènes de ses récits où « À faute de mémoire naturelle, [il] en forge de papier » (III, 13, p. 386) — car, dit-il « Mon métier et mon art, c'est vivre » (III, 6, p. 539), et avoue sans fausse modestie : « [...] je me pare sans cesse, car je me décris sans cesse » (*ibid.*, p. 538) —, Hélène Cixous dans son sillage en fait un principe de saisie de la « réalité vivante, non refoulée³⁰ » :

C'est ce que l'écriture essaie de faire : le compte rendu de ces événements invisibles — on entendrait la rumeur d'une quantité de messages qui s'expriment autrement. [...] C'est l'art de l'écriture ou bien encore l'art du théâtre que de savoir faire ainsi surgir [...] tout ce qui n'aura pas été prononcé mais qui aura été énoncé par d'autres moyens que la parole — et qui peut être, ensuite, pris dans la toile de l'écriture³¹.

Réécrire sans se couper le nez

Il faudrait suivre avec soin le détail des proximités et des distances qui se jouent, variablement, dans la réécriture. Je ne retiendrai, ici, qu'un cas d'exportation lointaine du mot de Montaigne par Hélène Cixous. C'est, tiré de *De l'exercitation* encore, le verbe « énasier », lequel, dans sa traduction en français moderne « couper le nez » et dans le contexte cixousien, devient emblématique d'un rapport à la réécriture qui n'est ni de soumission ni de réduction.

Pour se défendre contre ses détracteurs de l'accusation de vantardise qu'on attache au récit autobiographique, Montaigne trouve le mot « énasier » — je dis « trouve » car c'est bien d'un trope qu'il s'agit.

29. Michel de Montaigne, *Essais*, II, 6, p. 529. Ernst Jünger, en faisant la différence entre « le mourir » et « la mort », s'attache à marquer la même distinction : « [...] on peut faire l'expérience du mourir (*das Sterben*), mais non de la mort. » Ernst Jünger, « Über die Linie » (1950). Ce texte est paru d'abord dans un recueil en hommage à Martin Heidegger pour son 60^e anniversaire (*Anteile*, Frankfurt/Main, Klostermann, 1950). Je cite d'après la republication dans les *Œuvres complètes* d'Ernst Jünger : *Werke*, t. 5, *Essays I*, Stuttgart, Klett, p. 245-289 ; ici, p. 255.

30. Hélène Cixous, dans *Hélène Cixous, photos de racines*, op. cit., p. 57.

31. *Ibid.*, p. 57.

La coutume a fait le parler de soi vicieux, et le prohibe obstinément en haine de la ventance qui semble toujours être attachée aux propres témoignages. Au lieu qu'on doit moucher l'enfant, cela s'appelle l'énaser. *In vitium ducit culpæ fuga*. (II, 6, p. 538)

Ravivant l'énergie métaphorique, la citation de l'*Art poétique* d'Horace : « La peur d'une faute nous conduit au vice », souligne une détermination qui relève chez Montaigne tout ensemble du choix poétique et du choix éthique : la forme de l'essai requiert un parler-de-soi sans réserve c'est-à-dire sans complaisance ni ménagement. C'est à ce prix que l'essai sera forme vertueuse. Ce qui requiert un tour de réécriture, car, transposant le proverbe latin en langue vulgaire, Montaigne ravive la charge métaphorique par le déplacement de l'image figée (« moucher l'enfant ») vers l'hyperbole « énaser ».

Dans *Le jour où je n'étais pas là*, Hélène Cixous reprend le geste : Montaigne lui donne cette fois non pas « le mot » (comme pour « nue-ment » par exemple) mais la puissance d'essaimage et de déplacement qu'il comporte — ce qui va lui permettre de semer autrement et de tisser la propre toile d'écriture.

C'est au motif du « non-naître », sur la variante à présent de « l'être né sans être encore né » désignant l'enfant mongolien, que se développe une section intitulée : « UN NOUVEAU NEZ ?³² »

« Fais-toi couper le nez » dit ma mère [...]. Et je faillis. Et j'ai failli. Je venais d'avoir quatorze ans et je traduisis mon nez en chose à couper, en élément honteux [...].

Finalement j'épargnai mon nez que j'aurais bien voulu couper, mais je n'osai pas, car un nez coupé ne repousse jamais [...] ce nez-là, mon héritage, mon père, je ne veux pas m'en séparer, le spectre de mon père me hantait [...]³³.

Par calembour — nouveau-né/nouveau nez — et vagabondage signifiant — faux nez/faux né —, arrivent des vérités sur la page, c'est-à-dire des vices terribles. Car couper ou ne-pas-couper-le-nez devient la question emblématique de l'Antisémitisme (« *den Nasenjosef* », « le Josef-des-nez³⁴ »), de l'épuration ethnique et génétique nazie, de l'euthanasie du mongolien, du chien à trois pattes... Tout se tient dans le tissage fil à fil de l'écriture.

32. Hélène Cixous, *Le jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, 2000, p. 57-63. Les majuscules sont dans le texte.

33. *Ibid.*, p. 59.

34. *Ibid.*, p. 61 (italiques dans le texte).

Et en toutes conséquences, cette « question de nez » pointe aussi la question de la réécriture. Car si le texte de Montaigne fait ici activement substrat sans être mentionné, et induit et travaille le filet langagier de Cixous, sa nomination n'est que différée, quarante pages plus loin, et intervient, refoulé retourné, dans une autre scène du « récit juif » :

— Béni soit Montaigne qui ne pouvait supporter de voir égorger une poule !

— Ça m'étonnerait qu'il ne l'ait pas mangée quand même, closse ma mère.

[...]

— Chez les Juifs la poule ne souffre pas. Ma mère ment et se croit³⁵.

Ce que revendique ainsi Hélène Cixous par ce dispositif de différé dit-et-pas-dit : il importe de réécrire grâce au génie des œuvres précédentes, certes, mais il importe non moins de garder son propre nez, c'est-à-dire d'imprimer le tissage textuel de sa composition et de sa complétion propres. Réécrire, mais sans s'« énasier ».

Il s'agit là, par suite, de prendre en compte une double généalogie : celle de ses-autres-en-littérature qu'Hélène Cixous invoque — et Montaigne aussi, modestement, écrivant qu'il suffit qu'il « tourne les yeux vers les siècles passés [...] [pour] baisse[r] les cornes, y trouvant tant de milliers d'esprits qui [m]e foulent aux pieds » (II, 6, p. 540) ; celle de ses familles et de son histoire (Cixous : « J'ai craint de me couper mon père³⁶ »). En somme, il s'agit de réécrire en tiers sujet et non pas dans l'identification du double.

Un alphabet pythique

On le constate donc : Hélène Cixous ne fait pas de citations ; et pas davantage ne contrefaçonne ni ne contrefait Montaigne. Elle prend. Elle prend *par* Montaigne — qui est un lieu, qui *donne lieu* autant que nom propre. Qui est une Tour-Librairie pleine de tours d'écriture.

35. *Ibid.*, p. 103-105. Hélène Cixous fait ici allusion au chapitre « De la cruauté » (II, 11) où Montaigne écrit : « Je hais entre autres vices cruellement la cruauté, et par nature, et par jugement, comme l'extrême de tous les vices. Mais c'est jusques à telle mollesse que je ne vois pas égorger un poulet sans déplaisir, et ois impatiemment un lièvre sous les dents de mes chiens, quoique ce soit un plaisir violent que la chasse. »

36. Hélène Cixous, *Le jour où je n'étais pas là*, op. cit., p. 59. Le télescopage syntaxique (me couper de mon père) dit sous la forme hyperbolique de l'amputation le risque de devenir étrangère à sa généalogie.

Cixous défaçonne Montaigne. Elle en défaçonne la langue pour en faire l'alphabet pythique de son idiome d'écrivain³⁷.

On comprend que, de ce fait, elle préfère les « non-romans de Stendhal » ou de Lispector³⁸, les journaux, les lettres, les cahiers qui sont autant d'espaces de l'« exercitation », des écrits de la dépossession en quelque sorte, plus aisés à défaçonner qu'une œuvre à forme architecturée.

Pour exemple de ce défaçonnage du texte de Montaigne et du retissage en alphabet cixousien, je propose la lecture d'un passage de *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*³⁹. La composition du livre monte en fait, en construction gigogne, trois scènes récurrentes : la scène de la cuisine juive où mère tante fille s'affrontent dans des propos quotidiens ; la scène du Voyage de la narratrice à Montaigne (« nous ne Nous remettons pas de notre voyage à Montaigne⁴⁰ ») ; la scène du Voyage de Montaigne à Rome, Montaigne qui ne « s'est pas remis complètement de s'être rencontré [...] sur le point qu'on défaisait Catena, pourtant un voleur insigne, c'était le 11 janvier 1581⁴¹ ». Voici quelques fragments qui permettent de suivre comment les récits passent sans transition dans la langue de Montaigne. Le livre a commencé dans l'idiome des deux vieilles, repris par la narratrice :

« Ferme cette porte ! » avait crié Selma à Jennie [...]

« *Ferm'cet'port'* » voilà comment ma mère avait commencé la journée⁴².

Les trente premières pages sont ainsi consacrées au récit des deux vieilles, juives, revenant d'Osnabrück où la ville a organisé une commémoration en l'honneur de « ses » Juifs déportés et exterminés. Après quoi, par un saisissant raccourci liant les trois registres narratifs, voilà que la description réécrite du voyage de Montaigne⁴³ *trans-forme* le tableau de l'exécution de Catena en une représentation allégorique de la cuisine de Selma et Jennie. Et réciproquement : la comédie de la

37. Sur le mode de la comédie, les personnages des deux vieilles, mère et grand-mère, ont pour « alphabet pythique » les interjections en langue allemande : « Ach ! Was ! Quatsch ! Pfui ! Ne ! So ! Weh ! », *Ibid.*, *passim*.

38. Hélène Cixous, dans *Hélène Cixous, photos de racines*, *op. cit.*, p. 79. Voir aussi : « Quand je lis, je cherche les carnets du livre », *ibid.*, p. 66 (*Carnets*).

39. Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*, *op. cit.*

40. *Ibid.*, p. 34.

41. *Idem*.

42. *Ibid.*, p. 11 (italiques dans le texte).

43. Michel de Montaigne, *Journal de voyage*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

cuisine se trouve magnifiée par le montage des réécritures, lesquelles lui confèrent une dimension tragique, prophétique de l'humaine condition.

Les deux personnages ne se remettent pas de ce voyage, pensais-je, qui les avait changées en personnages allemands d'un autre âge, elles n'arrivent pas à en revenir malgré le trajet, malgré la grande colère familière de mon frère elles traînaient encore en arrière, elles n'arrivaient pas à arriver malgré la catastrophe des valises, elles restaient debout dans la cuisine, assieds-toi dit ma mère, et ma mère s'assit enfin alors ma tante aussi. Fais du café.

Nous non plus pensais-je, nous ne Nous remettons pas de notre voyage à Montaigne Nous non plus nous ne sommes pas encore arrivés à en revenir, nous-mêmes nous sommes retenus dans ce voyage en captivité malgré notre retour dans nos Maisons habituelles, pensais-je en faisant le café pour les deux vieilles sœurs assises inhabituellement, il y a donc des voyages dangereux.

Montaigne non plus ne s'est pas remis complètement de s'être rencontré un jour à Rome [...] ⁴⁴.

À partir de là, nous sommes de plain-pied avec le récit de Montaigne. Suivons-le un moment en ces pages du *Journal de voyage* :

L'onzième de janvier, au matin, comme M. de Montaigne sortait du logis à cheval pour aller *in Banchi*, il rencontra qu'on sortait de prison Catena, un fameux voleur et capitaine des bandits [...]. Après qu'il fut étranglé on le détrancha en quatre quartiers. Ils ne font guère mourir les hommes que d'une mort simple, et exercent leur rudesse après la mort. M. de Montaigne y remarqua ce qu'il a dit ailleurs, combien le peuple s'effraie des rigueurs qui s'exercent sur les corps morts ; car le peuple, qui n'avait pas senti de le voir étrangler, à chaque coup qu'on donnait pour le hacher, s'écriait d'une voix piteuse ⁴⁵.

Et comme obsédée, la narration aussitôt répète, fait la scène une seconde fois, « le quatorzième jour de janvier » :

Ce même jour je vis défaire deux frères anciens serviteurs du secrétaire du Castellan [...]. On les tenailla, puis coupa le poing [...], leur fit mettre sur la plaie des chapons qu'on tua et entrouvrit soudainement. Ils furent défaits sur un échafaud et assommés à tout une grosse massue de bois et puis soudain égorgés ⁴⁶.

Hélène Cixous reprend le texte de Montaigne en écho et surtout en faisant jouer la distance narrative, tantôt je, tantôt double, tantôt tiers — distance qui est une caractéristique constitutive du « sujet » de l'essai

44. *Ibid.*, p. 34.

45. *Ibid.*, p. 197-198.

46. *Ibid.*, p. 198-199.

comme exercice. On sait, notamment, que le *Journal* est un texte hybride, dont la première partie est écrite par un compagnon (secrétaire ?) de Montaigne désigné pour cette tâche (jusqu'au premier séjour à Rome⁴⁷). Dans le jeu, qu'elle rejoue, de cette altérité plurivoque, la voix de la narratrice-Cixous peut s'introduire admirablement. Voici le texte de la réécriture :

[Catena] on l'étrangla, sans aucune émotion de l'assistance, pas quand on vint à le mettre en quartiers, le boucher ne donnait coup que le peuple ne suivit d'une voix plaintive et d'une exclamation, et moi aussi je gémissais à ce récit chaque fois et à chaque coup comme si chacun prêtait son sentiment à cette charogne, charognes que nous nous soupçonnons d'être sous la face, et comme si nous ne supportions pas aucun de nous d'être dégradés morts en l'animal qui n'a rien fait de mal⁴⁸.

On peut suivre clairement comment les mots de Montaigne donnent à Hélène Cixous le fil qui va tisser son leitmotiv : celui de la poule égorgée, de la cuisine juive, du souffrir-à-l'autre (cf. ci-dessus *Le jour où je n'étais pas là*). Car le vocabulaire de la boucherie (« détrancher en quartiers », « hacher », « égorger ») ainsi que le récit que fait Montaigne des « chapons qu'on tua et entrouvrit soudainement » sur la plaie des suppliciés, se trouvent « retraduits » en phrase cixousienne qui en fait la lecture : « être dégradés morts en l'animal qui n'a rien fait de mal ». Et c'est cette phrase qui lui donne la suivante, nouvelle translation, où elle rejoint le thème jusque-là majeur de « Selma et Jennie retour d'Osnabrück » : « Montaigne revient inlassablement sur cette rencontre où l'on défaçon-nait Catena, le *changeant au-delà de la mort simple en viande de cuisine*⁴⁹ ».

Par translations successives, le plain-pied fonctionne de nouveau, à rebours : nous n'avions jamais quitté la cuisine de Selma, ou la cuisine de « ma mère ». Nous sommes toujours dans le récit de la « condition fautive ».

Il y a davantage dans le dépli de ces processus de réécriture : car on voit ainsi entrer mot après mot dans la cuisine du texte le défaçonnage

47. Montaigne continue la rédaction de ce *Journal de voyage* après le départ du premier scripteur. À partir de son séjour aux Bains de Lucques, jusqu'à ce qu'il revienne en territoire français, Montaigne écrira même son *Journal* en italien. Fausta Garavini souligne à juste titre l'importance de cette hybridité. L'ignorer, ce serait ignorer « ce qui se joue d'important du "sujet Montaigne", celui que nous croyons regarder en direct sur le tain des *Essais*, dans ces miroirs successifs et affrontés de l'il et du je, du moi et de l'autre ». Fausta Garavini, « Introduction » à Montaigne, *Journal de voyage*, op. cit., p. 9.

48. Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne. Il ne faut pas le dire*, op. cit., p. 34-35.

49. *Ibid.*, p. 35 (je souligne). On se souvient que « la mort simple » est l'expression de Montaigne (cf. citation de la note 45).

de la langue de Montaigne par la langue de Cixous. On se voit entrer dans la *cuisine du texte*.

« Il ne faut pas le dire » : tel est le sous-titre du livre. Placé en couverture, « Il ne faut pas le dire » dit : que du secret il y en a. Qu'entre autres, au plus secret, nous sommes dans les secrets de fabrication de la littérature.