



LIRE ET PLIRE

ENTRETIEN
AVEC HÉLÈNE
CIXOUS

LIRE ET PLIRE : AUTOUR DU LIVRE ERRADID

ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE CIXOUS

Wanda Mihuleac : Pour le premier livre avec Jacques Derrida, j'ai trouvé le titre ERRADID fusion entre errance et Candide, un anagramme de Derrida : là, ce sont des textes qu'on a choisis ensemble avec Jacques Derrida, qui sont extraits de plusieurs ouvrages. Les textes et les images se mêlent, dans une écriture sans mesure – un travail textuel pluriel, dispersé, disséminé. Et donc c'est le livre : un livre d'artiste, un livre insolite, à faire autant qu'à défaire, soit un livre qui établit sa prise dans la surprise, sa surprise dans la prise, il a besoin du regard de l'autre, de se voir comme les autres, nous voient. La difficulté que le lecteur/regardeur éprouve à le lire, par la manipulation, par dé-plis, par impossibilité de saisir simultanément le visible et le lisible, place le consommateur du livre, devant ce livre–objet en position d'embrayeur. L'excès du langage de ce livre-ivre est celui de "l'écriture sur la lecture de toute in-scription sur la dé-scription" (H. Damisch)....

Hélène Cixous : Comment est-ce que vous faites ça ?

W.M. : J'ai travaillé deux ans, pour la mise en cause / mise en cage, mise en page / mise en pli, mise en Œuvre / mise en ouvrage, mise en sublime / mise en abîme

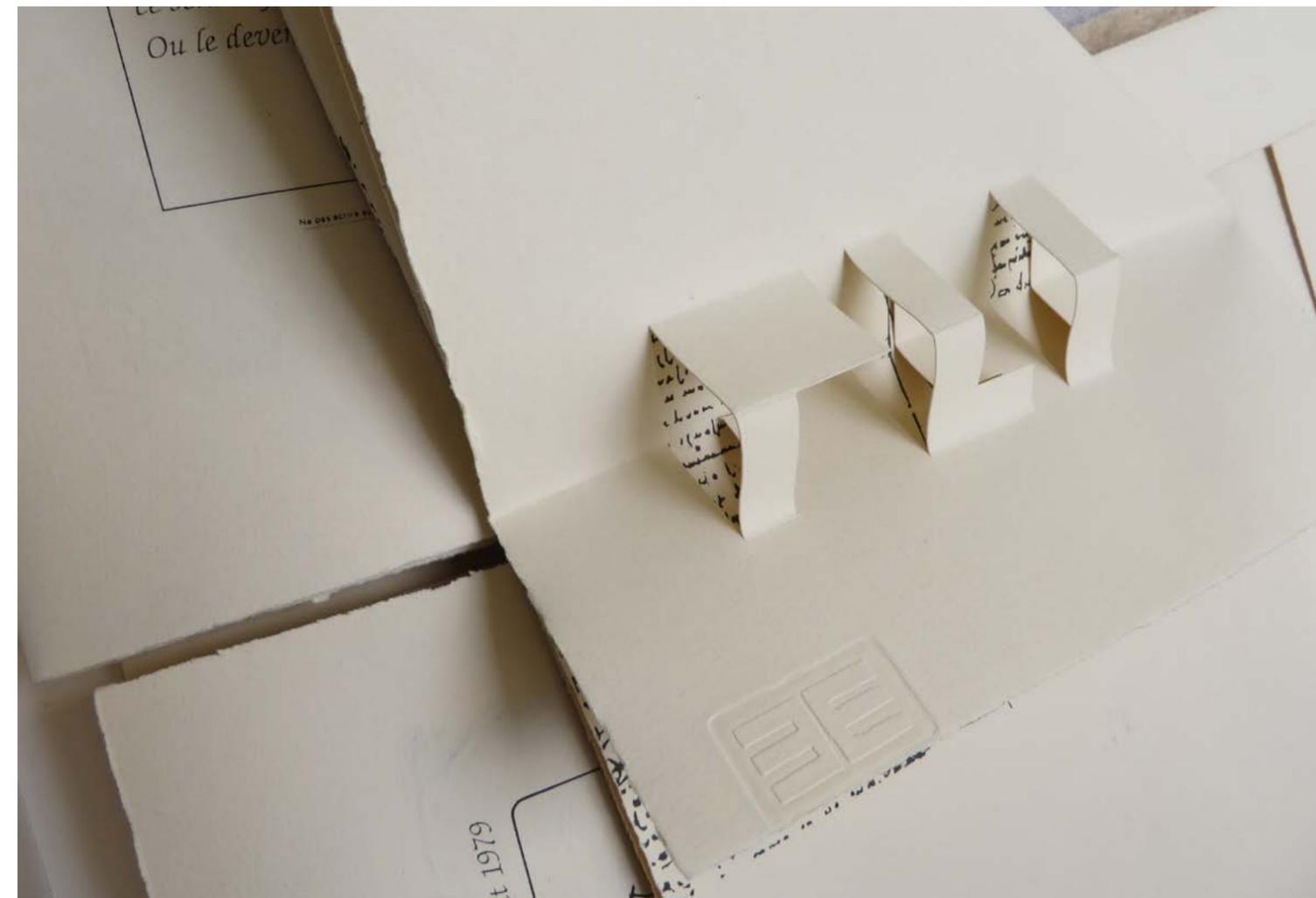
H.C. : C'est beaucoup plus que ça, c'est... là par exemple, ce n'est même pas une mise en abîme, c'est au contraire, l'émergence de cette petite construction qui ferait penser à du bâti, mais pas seulement, parce que curieusement, ça ressemble à des lettres – des lettres qui ont une forme de volume, alors que les lettres, quand vous les écrivez, elles sont simplement *plates* – oui, elles sont sans épaisseur, alors que là il y a une apparition du plein, parce que c'est une apparition, du creux, du vide, etc. car vous l'avez fait avec les mains. Et donc, ça produit un phénomène assez singulier d'animation. A cause de cette dimension, de ce volume, comme si (alors que justement ce n'est pas le cas en général), comme si l'apparition, qui en principe est elle aussi sans volume, plate si on peut dire, promettait de l'épaisseur et du volume – promettait et non pas produisait, parce que c'est une promesse qui n'est pas remplie. C'est une promesse avec du vide.

W.M. : Et en plus, c'est assez tautologique, parce que le mot qui est écrit, c'est "pli"; j'ai écrit et j'ai figuré – P L I traitant deux fois la chose doit elle parle, l'œuvre figure sa propre référence. La forme visible est enfermée par l'écriture de l'intérieur ; les signes enferment de l'extérieur le vide entre les lettres et autour des lettres. Ce qui peut être montré ne peut pas être dit ? La tautologie est vide de sens, elle laisse à la réalité tout l'espace logique...La tautologie montre la logique du monde...

H.C. : C'est pli, ça pourrait être autre chose. On peut le contester, c'est intéressant. Vous dites que c'est pli – là je pourrais reconnaître un l et un i mais le p, ça peut être une lettre grecque... en tous cas, ça donne à penser à d'autres langues, ça s'en va vers d'autres langues, qui seraient des langues sculptées, des sculptures de langue, des langues sculptées, ça a l'air un peu de l'hébreu à l'envers, si on peut dire, parce que ça va vers la droite et non pas vers la gauche...

W.M. : Le pli n'a pas une existence propre, ni à droite, ni à gauche, ni sens propre ; il est à la fois son propre dedans et son propre dehors : il est l'entre et il est l'antre, l'énigme du pli, le pli même de l'énigme.

Feuille PLI du livre
Erradid de J. Derrida



H.C. : Bien sûr, on peut tout lire... on ne devrait pas dire "lire" d'ailleurs, mais on va avancer un autre mot, on va dire "plire"...

W.M. : C'est vraiment une bonne trouvaille !

H.C. : Lire, c'est lire ce qui est et ce qui n'est pas. Ce qui est là et ce qui n'est pas là. Là, donc, il y a un "pas là" – et le "pas là", c'est un article. Est-ce que Derrida l'a joué, je n'en sais rien – il peut l'avoir joué, car il était capable de faire ce type de jeu – ou est-ce que c'est le hasard qui a joué – c'est possible aussi, car après tout, on est en territoire mallarméen, donc on pourrait abolir d'une manière ou d'une autre sans...

Je veux revenir à la carte postale : "des mots pour se..." là, j'ai du mal à lire... parce que tout simplement ... lorsqu'au...parce que les mots... ça c'est un trompe-l'œil sacrément intéressant, parce qu'il y a des mots français, et des inscriptions d'autres choses...c'est difficile, c'est suspendu, interrompu... Il y a de l'interruption, et elle a peut-être été programmée par Derrida.

Il y a toujours de l'introuvable. "il n'y mène pas"... Ce pli n'y mène pas. Il nous mène mais il n'y mène pas, là où on pense aller... Ce n'est pas au niveau du sens, c'est au niveau du signifiant...Quand je dis qu'il n'y mène "pas", je ne sais pas comment on l'écrit...

W.M. : Est-ce qu'on l'écrit comme le pas qu'on franchit ou n apostrophe y.

H.C. : Exactement, il ne mène nulle part, enfin il y mène nulle part. La carte postale, il y aurait mille choses à dire – ce que vous donnez à penser – votre travail en général, c'est ce à quoi la carte postale, au premier abord, ne...en général, la carte postale ordinaire, l'espèce, comme ça...ça ressemble beaucoup à des oiseaux, il y a des volées de cartes postales – maintenant il n'y en a plus, parce que je pense que c'est fini de vendre des cartes postales...En tous cas, autrefois, l'espèce était nombreuse, maintenant, elle est en voie de disparition si elle n'a pas déjà disparu, comme l'espèce aviaire...Quand on reçoit une carte postale, en général, elle a ceci de particulier qu'elle nous oblige à retourner, qu'elle propose justement une double face, et on ne sait pas laquelle est la principale – Mais je parle de la carte postale commune. Comme les moineaux, ordinaire. Évidemment, celle de Derrida n'est pas commune...Et, peut-être justement, parce que vous mettez en scène, c'est ce qui ne se manifeste pas au premier regard. C'est bien le fait qu'elle ait une réserve, un puits de plis – un puits de plis, mais on ne les voit pas du tout. Il faut que vous ayez fait ce travail d'enlèvement et de greffe de la carte postale dans...c'est du canson, ça, non ? Qu'est-ce que c'est ça comme...? En tous cas, c'est un papier à grain, la matière...Donc ça, le fait que la carte postale, elle ait perdu, elle a perdu en fait son...son espace aérien, là elle est conservée, c'est

de la carte postale conservée. Et du coup, elle se prête à une anatomie. Elle laisse apparaître, à travers le travail que vous avez fait, qu'elle n'était pas si simple que ça...quelque chose qui n'arrive pas, qui arrive et qui n'arrive pas, qui arrive différemment, avec perte, mais la perte est un gain, aussi, toujours...

W.M. : Là, c'est plus mallarméen, si je peux dire...ça il faut vraiment le manipuler...

H.C. : C'est remarquable. Pour faire, comment, quelle est la technique de ce pliage pour vous ?

W.M. : C'est fait à la main... ça prend du temps.

H.C. : Je peux ouvrir ? C'est intéressant de voir que ça résiste à l'ouverture...mais ça résiste toujours à l'ouverture, c'est exactement comme un texte, ça résiste toujours. Évidemment, là, ce qu'on n'arrive pas vraiment à mesurer, et qui est très beau, c'est la collaboration du papier. Il faut qu'il ait une certaine épaisseur, bien sûr, mais qu'il ait aussi une grande souplesse. Ça c'est extraordinaire.

J'y pense beaucoup quand je lis, parce que parfois je me dis que le papier travaille beaucoup, on ne se rend pas compte à quel point. Je sais, quand j'écris par exemple, que j'ai besoin d'avoir des dizaines d'espèces de papiers différents...Toujours, quand j'écris, j'ai sur ma table des dizaines de papiers différents, à la fois dans l'épaisseur, et dans la dimension. Parce que selon ce qui est en train de se déverser, de se précipiter, il faut que la surface d'atterrissage soit réceptive, c'est-à-dire qu'elle reçoive, qu'elle soit en écho avec la phrase...On n'écrit pas de manière homogène, pas du tout. Et ça doit être justement extrêmement flexible, souple, etc. Ces derniers jours, en lisant, je me disais que c'est extraordinaire à quel point le papier est une puissance, parce que c'est rien du tout, je le prends, je le déchire...Or, il faut vraiment qu'il y ait un acte d'une grande violence pour déchirer le papier parce qu'autrement il a une force inouïe. Il se prête...c'est admirable. Et à travers le temps !

W.M. : Maintenant, je fais un travail sur parchemin – de la peau – de chèvre – c'est un parcheministe, parmi les derniers qui font encore ce métier, et on a des parchemins d'une finesse qui va jusqu'à la transparence.

H.C. : J'ai vu récemment, en Inde, à Pondichéry, dans une bibliothèque avec des archives, des manuscrits sur feuille de bambou, qui ont des centaines d'années. C'était extraordinaire à voir, dans la finesse, et dans le traçage – c'était des livres – avec de toutes petites lettres, que je ne pouvais pas lire, parce que ça devait être en tamoul, ou je ne sais en quelle langue de l'Inde...Ce que vous

faites, d'une certaine manière, autrement bien sûr, et sans que ce soit un livre en entier, bien que ce soit un livre, bien sûr, une espèce particulière...

C'est intéressant parce qu'ici, vous avez un travail dans le texte de Derrida, parmi mille autres choses bien sûr, mais un travail sur "même". Je le dis, comme ça, parce qu'on ne sait pas comment ça s'écrit. Et d'ailleurs, lui, il travaille là-dessus. Tout ça ce sont des "mêmes", mais justement, ces "mêmes" sont toujours des autres. Et "c'est bien toi qui, maintenant, ici "m'aime" – tu m'aimes – ou bien "c'est bien toi qui maintenant ici-même" et ce n'est pas du tout la même chose. Et ça c'est travaillé comme ça. D'une certaine manière, en fait, vous le performez quand vous faites ça. C'est à dire, ces "mêmes"...

W.M. : titre de mon mémoire pour la fac, à la Sorbonne, c'était "la voix qui se voit" – voit et voit. Là on écrit d'autres lettres, et là, c'est très sculptural – et ça tient debout. C'est une pyramide. C'est une pyramide pliée ! C'est rigolo, parce que s'il y a une chose dont on pense qu'on ne va pas la plier, c'est une pyramide. *Elle est pleine de plis à l'intérieur.*

H.C. : C'est intéressant que ce texte, qui a travaillé, qui s'est travaillé, textualisé, exstylisé lui-même, quand ça s'est produit, c'était immatériel, sauf papier et écriture, et c'est intéressant parce que je pense que Derrida n'avait pas pu projeter de voir que ça s'incarne si on peut dire dans la chair du papier, après...

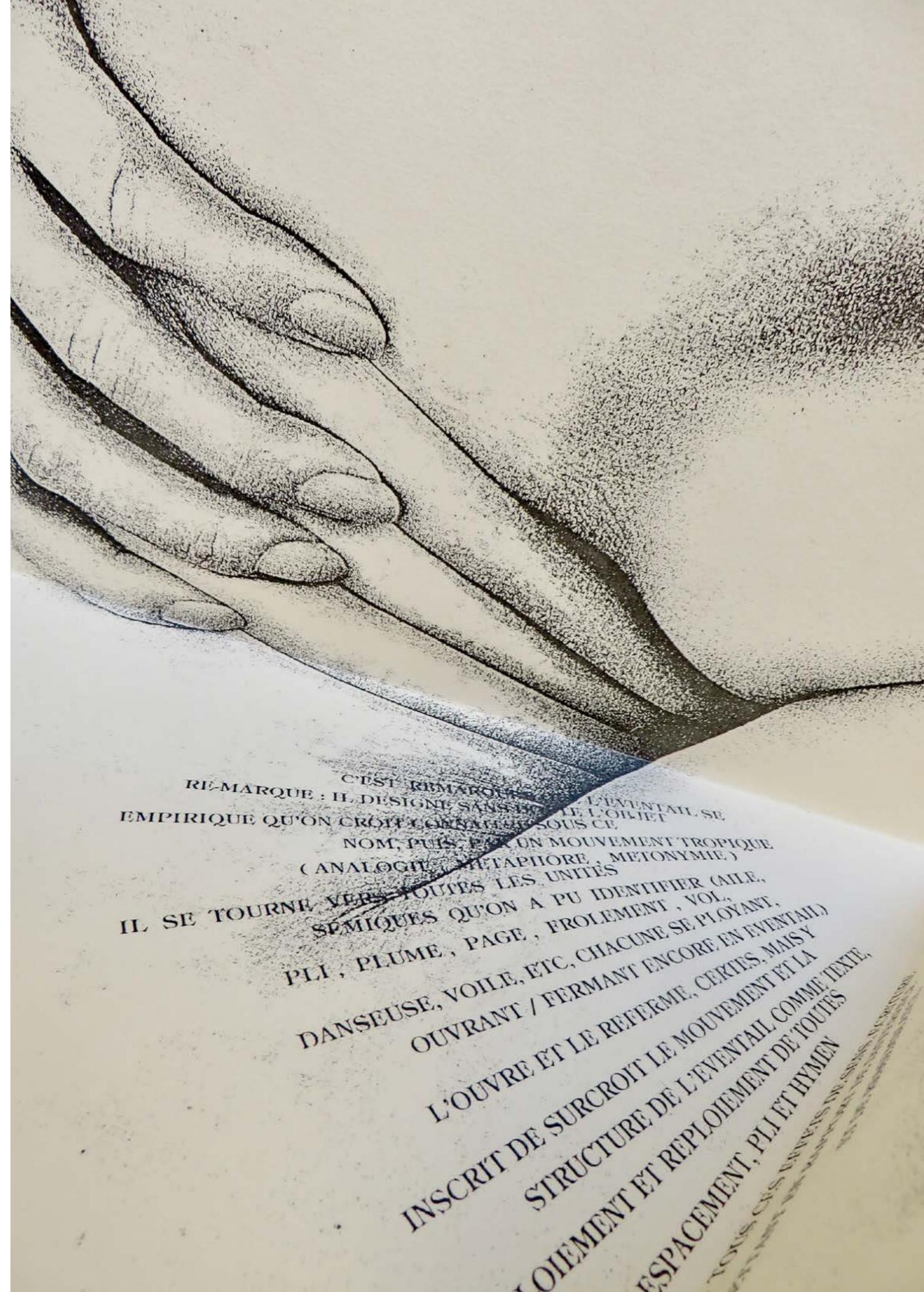
W.M. : Il l'a vu en plusieurs étapes, comme ça a duré deux ans . Au cours de la fabrication de ce livre, je le lui ai montré....

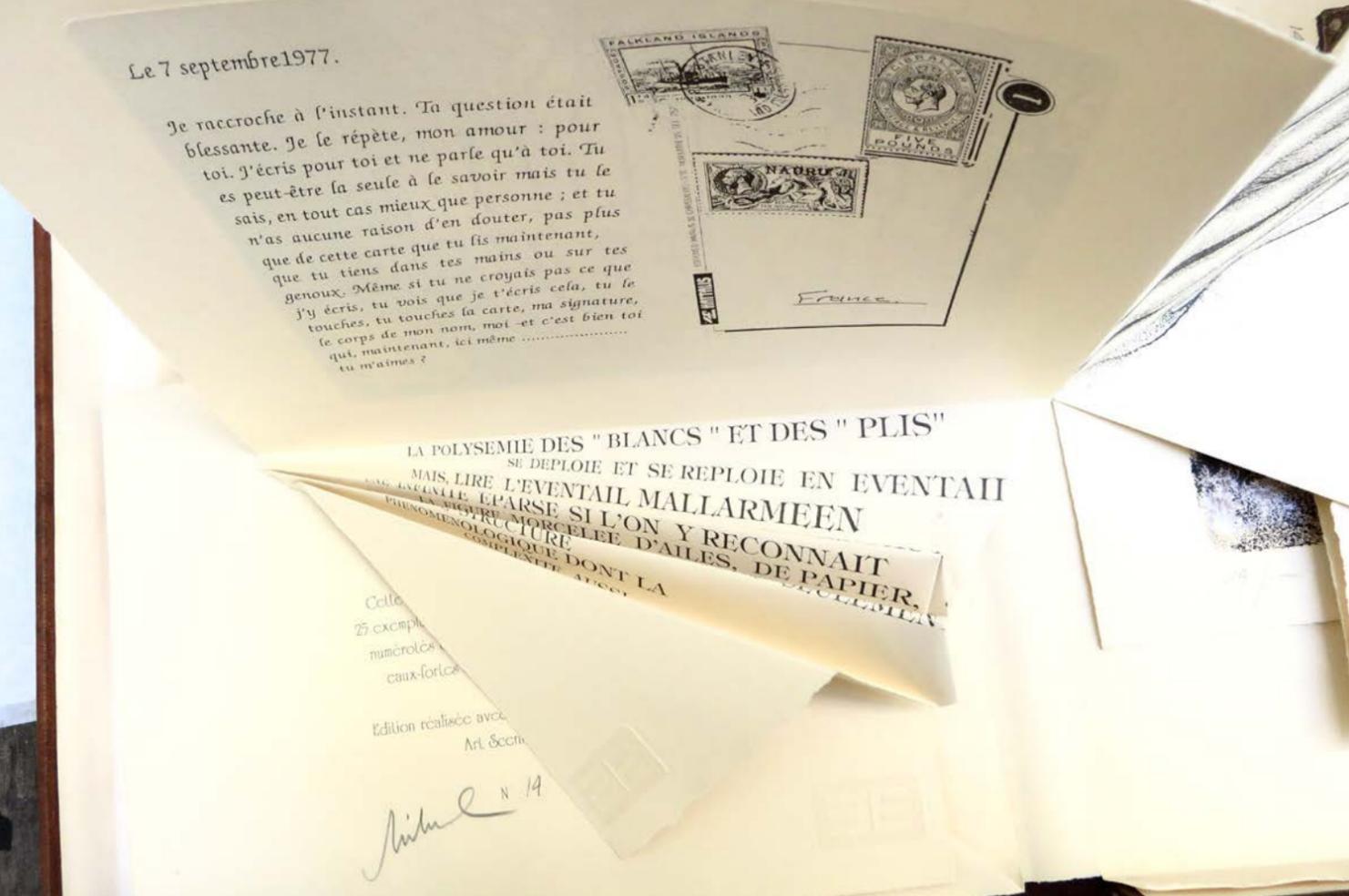
H.C. : Par exemple cette page-ci commence par le négatif : "rentre alors en scène". Évidemment ça fait sauter complètement l'usage habituel du mot "négatif". Parce que le négatif n'est pas négatif. C'est une évidence, là. C'est un "ne pas" qui est tout aussi affirmatif et positif qu'un positif. C'est beau. Et une pyramide, pour vous, c'est quoi ?

W.M. : C'est une construction mentale, c'est seulement cela qui m'a fait faire ça. Et puis, c'est un jeu de mots aussi entre l'être, être, toutes sortes de dérives...

H.C. : Je disais les pyramides en général.

W.M. : Ah, en général : je n'en ai jamais vues en vrai – jamais. C'est donc une sorte de souvenir de type langue – je ne sais pas exactement ce que c'est, une pyramide, pour dire la vérité. J'imagine toujours "des" pyramides. Pas une seule.





**Feuille pli
mallarméenne du livre
Erradid de J. Derrida**

H.C. : Chaque pyramide est évidemment unique. Bien sûr il y a des pyramides, mais d'un autre côté, c'est une tombe, c'est supposé être une tombe, enfin – un tombeau. Une tombe pleine de tombes...de tombes qui ne sont pas des tombes, des tombeaux qui ne sont pas des tombeaux, en tous cas pour les constructeurs, c'est une façon justement de doubler, de déborder le travail de la mort, puisque ça garde, et ça garde avec une autre vie. Mais c'est vrai que ce qui est intéressant, c'est la forme de la pyramide.

W.M. : Là aussi, c'est un travail de plis. Là, c'est une bouche, ça c'est le couteau, ça peut être une une coupure...

H.C. : C'est extrêmement intéressant, ça. Parce qu'ici, alors, on aurait comme prise de vue, si on peut dire, une substitution d'une lettre par le couteau. On pourrait se dire que le couteau va couper la bouche, mais on peut se dire que, c'est la bouche qui est coupante...

W.M. : coupure – couper la parole, l'interrompre, abstraction faite, s'il se peut, de la fonctionnement poétique – telle au moins qu'elle a prévalu en Occident... Elle est indissolublement liée au principe qui assimile la langue à une feuille de papier dont(on ne saurait découper le verso (la pensée) sans découper en même temps le verso (le son).

H.C. : Et dans le choix des caractères, quand vous avez choisi les caractères d'imprimerie...

LIRE ET PLIRE : AUTOUR DU LIVRE ERRADID

W.M. : Là, c'était compliqué, car je n'avais pas un grand choix, c'était dans les années 96, j'en avais seulement quelques uns et je devais travailler avec les moyens du bord.

H.C. : C'est beau, et justement, si on arrivait comme ça, on pourrait croire que c'est des yeux, que c'est peut-être comme ça l'image de l'œil d'un animal...

W.M. : J'ai pensé à faire ce rapprochement entre les seins et des yeux...

H.C. : Là c'est intéressant, car là il travaille sur la séparation, la décapitation "précipitant deux têtes inséparables " et je pense que – vous venez après le texte – et vous le lisez vous en utilisant comme lame la double lame de ciseaux – et le texte ne demande pas, ne dit pas quelle lame c'est.

W.M. : j'ai figuré des ciseaux : ses lignes de frontières si féminines, à partir de leurs lèvres de lames.

H.C. : Mais c'est très bien d'ailleurs, avec les deux yeux, si je peux dire, c'est comme si le 2 comme ça – c'est à dire la séparation, qui ne se fait pas, car les deux lames sont à la fois séparées et jointes, elles travaillent ensemble, c'est comme si le couple, et la dissociation, avait été transférés des têtes aux ciseaux et inversement. Peut-être d'ailleurs que c'est toujours comme ça...

W.M. : Parce que beaucoup d'artistes ont travaillé avec le texte de Derrida, mais sans se mettre dedans, en étant à côté. Moi, je me suis permise, avec bien sûr son accord, de me mettre vraiment dedans, et de travailler l'image et la conception du livre dans l'esprit de la déconstruction. J'ai déconstruit les textes ; les effets de cette déconstruction réalisent un effet de réel ; des effets de duction – le problème de la ductibilité : jusqu'à quel point peut-il être étendu, transformé, sans se rompre ; des effets de pro-duction, de re-pro-duction et des effets de sé-duction, fondés sur l'attraction et de fascination, des effets d'in-duction (opération qui consiste à remonter des faits jusqu'à un fait plus ou moins probable).

H.C. : Dans la déconstruction, il ne l'aurait pas dit. Il ne travaillait pas dans l'esprit de la déconstruction, il écrivait.

W.M. : Mais moi, j'ai déconstruit ses écrits... une histoire lacunaire, faite de transfert de textes, de transports amoureux et d'envois postaux ; une lettre ouverte –*una opera aperta* d'Umberto Eco, à situer entre la "carte postale" – titre d'un livre de J.Derrida, et la lettre volée d'Edgar Poe.

H.C. : C'est intéressant, parce que c'est effectivement une transposition en un espace matérialisé comme ça, et en même temps – une indécidabilité absolue, une impossibilité – les non-possibilités de décision de ce qui s'élanche comme ça, dans un énoncé comme "quand je t'appelle mon amour" avec toute l'amphibologie, c'est-à-dire que c'est évidemment plus que polysémique. Est-ce que je t'appelle toi, ou est-ce que je te dis "mon amour" et quand je te dis "mon amour", est-ce que je te déclare mon amour ou bien est-ce que je te dis "toi, mon amour", et que tu es toi, mon amour, je voudrais tant te dire...ça c'est un jeu aussi. Mais c'est un jeu sérieux et grave, parce que maintenant, quand je te dis "mon amour", c'est performatif de toutes les manières, c'est-à-dire que ça c'est performatif, de ce que je ne sais pas ce que je fais quand je t'appelle "mon amour". Tout ça est performatif. Je ne sais pas ce que je fais, je tourne autour de, et je fais des trous dans "appeler mon amour".

W.M. : Je n'ai pas pensé à ça...

H.C. : Bien sûr, et d'ailleurs, quand je dis ce que je vous dis, je fais aussi la même chose, parce que je ne sais pas ce que je dis quand je dis "mon amour" et c'est même ça le secret enivrant et tragique à la fois de l'amour et d'appeler mon amour. Appeler mon amour, c'est quoi ? C'est dire à quelqu'un de présent "mon amour" mais c'est exactement le contraire, c'est-à-dire j'appelle mon amour qui n'est pas là... On ne peut pas décider. On ne sait pas ce qu'on fait. C'est le travail de l'amour. Dès que je dis "mon amour", je ne sais pas ce que je fais. Si je le dis, je ne sais pas à qui je le dis, etc.

W.M. : C'est un mot indécidable.

H.C. : C'est absolument indécidable. Et là, justement, c'est ça, c'est une sorte de désordre, qui en même temps se tient, qui pourrait se disséminer à l'infini, se perdre totalement, mais là il est tenu du fait qu'il y a une structure très fragile, et en même temps très solide, du papier avec des mots. C'est drôle de vous voir vous-même hésiter...

W.M. : Oui, oui, parce que je ne me souviens pas des plis, je me souviens que Jacques Derrida me demandait si je savais comment ça se pliait et déliait et je lui ai dit "pas toujours".

H.C. : Non, bien sûr que non – de toute façon, vous, vous ne savez pas, mais votre corps entier, et vos mains, savent – avec quelque chose qui n'est pas un "savoir"...

W.M. : c'est comme descendre les marches dans le noir... donc, c'est toujours les plis...

H.C. : après, ce sont les plis qui conduisent, c'est ça qui est intéressant.

W.M. : Oui, qui me disent voilà tu plies ça ici, tu fais ça ici...C'est eux la mémoire, nous, nous sommes l'oubli. Donc les plis d'un seul côté...à côté le regard.

H.C. : En fait, c'est tout le processus de l'écriture qui est comme ça.

W.M. : Je voulais faire une métaphore...j'ai travaillé dans ce sens-là, ce n'est pas vraiment innocent. On plie comme ça, on peut lire comme ça.

H.C. : Alors ça ça vient d'où, là ? Est-ce que c'est de l'allemand ? Ça a l'air d'être de l'hébreu mais je ne crois pas...Là, par exemple... Faut dire qu'il s'est bien amusé. "A toi, à la seconde même" – une femme pourrait (je dis une femme parce que c'est au féminin) une femme pourrait se sentir comblée en recevant cette adresse. Mais pour peu qu'elle sache lire – ce qui n'est pas toujours le cas – elle se rendrait compte que ce n'est pas si...

W.M. : *sûr que ce soit elle...*

H.C. : ...et elle peut même penser quelque chose de terrible, c'est que la récipiendaire n'est que – est – la seconde, et pas la première – et non seulement la seconde, mais la seconde même.

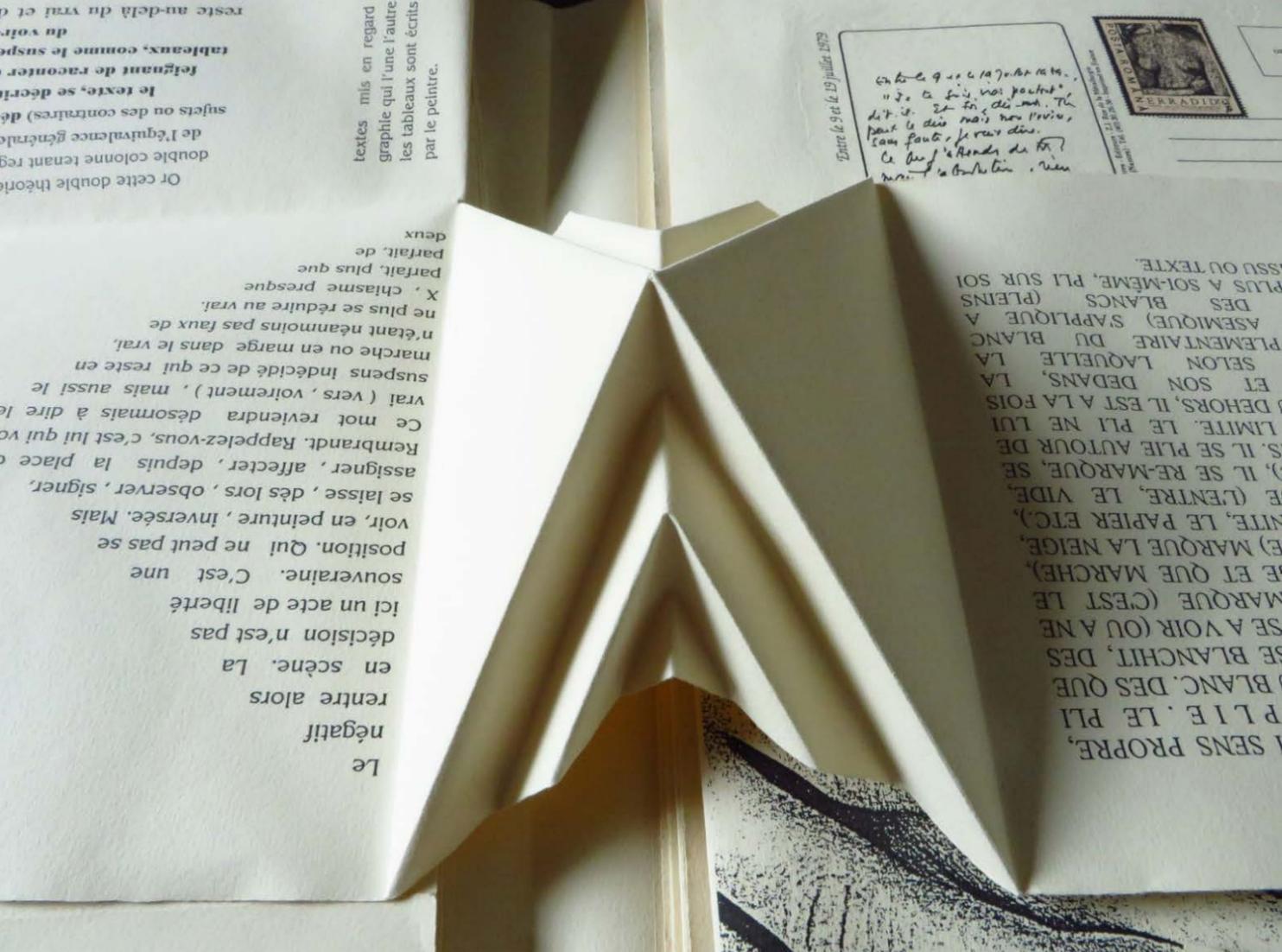
W.M. : Il n'y a la première fois, si elle n'était pas suivie d'une "deuxième fois"; le premier n'est pas le premier s'il n'y a pas, après lui, un second. Si le second est la représentation, le second est un retardataire, mais il ce qui permet au premier d'être premier. C'est le signe qui permet à une chose d'être *la* chose ; la chose, la présentation, le premier ne parvient pas à être le premier par ses propres moyens ; il a besoin de l'aide de re-présentation, de signe, du second pour s'affirmer...

Je ne sais pas si vous vous souvenez, j'ai tiré cette gravure sur cuir, et je l'ai mise dans les poches dans "l'habit à lire" que j'avais fait pour votre texte, "Le Manteau," et dans ce texte-là vous avez écrit que vous savez que c'est votre manteau parce que dans les poches, sont des lettres. Et donc j'ai mis cette lettre-ci, et cette lettre-là, dans la poche de Le Manteau.

H.C. : Enfin, je ne pensais pas, je ne me disais pas que je savais que ce manteau était le mien etc parce que ça c'était écrit. Elle écrit ça – elle pense ça – mais ce n'est peut-être pas vrai, elle peut se tromper.

W.M. : Mais c'était vous. Quand même...

H.C. : Dès que c'est sur le papier, ce n'est plus moi, c'est l'autre. C'est quelqu'un, là, voilà.



Feuille pyramide
du livre *Erradid* de
J. Derrida, col. privé,
Paris

W.M. : Mais cette lettre-là, sur cuir, elle était dans les poches de votre manteau.

H.C. : Mais quel manteau ? Je n'ai jamais eu ce manteau, moi. Elle a eu un manteau, quelqu'un a eu ce manteau – ce manteau a été...

W.M. : La seconde, elle a eu la lettre...Donc cette lettre, elle a vraiment voyagé. Dans toutes les poches.

H.C. : Vous savez, j'ai plein d'écrits de ce genre en sachant très bien, à la seconde même, ce dont il s'agit.

W.M. : Voilà les jeux de mots. Donc, je crois que c'est la dernière. C'est toujours le pli qui se plie d'une façon...il se découpe...

H.C. : Ici, on peut dire que c'était son obsession. Le pli de la phrase, le fait que la phrase se replie sans cesse et dit autre chose à chaque pli. Parce que le pli, en ce qui concerne l'artiste qui travaille avec des matières...Je crois que tout artiste pensant travaille sur le pli, est travaillé par le pli, parce que justement, il est amené à... quand on imagine qu'on va peindre des signes etc. Et que donc on est supposé être condamné à quelque chose qui va être plat,

LIRE ET PLIRE : AUTOUR DU LIVRE ERRADID

en réalité, pour l'artiste, ce plat n'est qu'une apparence, parce qu'il est complètement porteur et hanté par une incroyable quantité de volumes.

W.M. : Je peux vous dire que le pli, ça m'a vraiment travaillée, c'est plus le pli qui m'a travaillée que moi qui ai travaillé le pli. Le texte me dé-texte...

H.C. : Mais c'est évident ! Dès qu'on est en rapport, ne serait-ce qu'avec le fait que le peintre, le dessinateur, est en rapport avec ce qui semble être une surface, le pli arrive tout de suite. Moi, ça m'énerve toujours, je l'ai dit je ne sais combien de fois, le destin du livre, par exemple – c'est-à-dire quand on écrit – moi, quand j'écris, je fais quelque chose qui ressemble au travail d'un peintre ou d'un graveur. Justement parce que ce que je fais, c'est de l'inscription, c'est de la trace sur une quantité de supports différents, avec des couleurs différentes. Ensuite, automatiquement, c'est mis à mort par la production. Ça devient un volume, comme ça. C'est toujours sous la forme d'un tombeau. Et il n'y a rien à faire.

W.M. : Puisque vous parliez tout à l'heure du fait que quand vous écrivez, vous avez plein de papiers, du coup, votre manuscrit, même si ce n'est qu'un poème, il sera sur plusieurs types de papier ?

H.C. : Exactement – d'ailleurs, à la BN, il y a ça. C'est-à-dire que chacun de mes manuscrits, c'est un ensemble désarticulé, mais pour moi, complètement articulé, de papiers de toutes les dimensions, avec aussi des graphies très différentes, très, très différentes, tout le temps, tout le temps. Et c'est pas une façon pour moi de me dire aujourd'hui je vais écrire comme ça. C'est à la seconde, à la minute. Là, il y a une phrase qui est entrain d'arriver et je me dis : hop, il faut que sa piste d'atterrissage – c'est autre chose. Vite, je prends un autre papier. Et d'autre stylos, et d'autres feutres, etc. Et ça, pour moi, c'est le vivant même, mais ça disparaît complètement quand on vous dit non, ça doit aller à la ligne, faire comme ça...C'est ce que Mallarmé a essayé de contrer, mais...Et puis ça va rentrer dans une sorte de format, comme ça. A chaque fois, je me dis que ça ne m'intéresse plus, là – et c'est comme ça.

W.M. : Donc, y compris la boîte, c'est une sorte de bibliothèque refaite, mais c'est du cuir. C'est beau parce que ça renvoie à du vivant, de l'animal...

Entretien enregistré chez Hélène Cixous,
transcription de Marilyne Bertoncini.
www.recoursapoeme.fr/entretien-helene-cixous-et-wanda-mihuleac/

READING AND FOLDING: ABOUT THE BOOK *ERRADID*

INTERVIEW WITH HÉLÈNE CIXOUS

Wanda Mihuleac: For the first book with Jacques Derrida, I came up with the title *ERRADID*, which is a blend between wandering and *Candide*, and an anagram of Derrida: they are texts that Jacques Derrida and I chose together, extracted from several works. Texts and images are blended, in writing that is immeasurable - a plural textual work, scattered, disseminated. And this is the book: an artist's book, an unusual book, to be made as much as to be unmade, that is to say, a book that grips us through surprise, its surprise is the hold on us, it needs the look of the other, to see itself as others see us. The difficulty that the reader/viewer experiences in reading it, in the handling, in the unfolding, the impossibility of seizing the visible and the readable simultaneously, places the consumer of the book, faced with this book-object, in the clutch position. The excess of language of this inebriated-book is that of "the writing on the reading of any in-scription on the de-scription" (Hubert Damisch).

Hélène Cixous: How do you do this?

W.M.: I worked for two years, questioning/caging, page setting/crafting, implementing/installing, subliming/*mise en abyme*

H.C.: It's much more than that... here, for example, it's not even a *mise en abyme*. On the contrary, the emergence of this little construction, that would make you think of a building, but not only, because curiously, it looks like letters - letters that have volume, whereas when you write letters, they are merely flat - yes, they don't have any thickness. Here, there is the appearance of full, because it's an appearance, of the hollow, of the void, because you made it with your hands. This

produces a rather singular phenomenon of animation. Because of this dimension, of this volume - as if (whereas this is not the case in general) the appearance - which in principle is also without volume, flat if one might say so-, promised thickness and volume - promised but didn't produce, as it is a promise that is not fulfilled. It's a promise with a void.

W.M.: What's more, it is rather tautological, because the word that is written is *pli* (or "fold"). I wrote and I represented - P L I, by treating the thing it must speak of twice, the work represents its own reference. The visible form is enclosed by the writing, from the inside; the signs enclose the void between the letters and around the letters, from the outside. What can be shown cannot be said? Tautology is empty of meaning, it leaves all the logical space to reality. Tautology shows the logic of the world.

H.C.: It is *pli*, it could be something else. You can dispute it, it's interesting. You say that it is *pli* - I could recognize an l and an i there but the p could be a Greek letter... In any case, it makes you think of other languages, it takes a step towards other languages, which could be language-sculptures, sculptures of language, sculpted languages. It looks a little bit like Hebrew in reverse, if you like, because it goes to the right and not to the left.

W.M.: The fold doesn't have an existence of its own, neither to the right, nor to the left, nor in its own sense; it is at the same time its own inside and its own outside: it is the in-between and it is the antrum, the enigma of the fold, the fold itself of the enigma.

H.C.: Of course, we can read everything...but we shouldn't say "read" really, we'll have to propose another word, let's say "fold".

W.M. That's a really good idea!

H.C.: To read is to read what is and what is not. What is there and what is not there. There, then, there's a "not there" - and the "not there" is an article. Did Derrida play on this, I don't know - he might have played on it, because he was capable of this kind of game - or did he play by chance - that's also possible, because after all, we're in Mallarméan territory, so we could abolish it in one way or another without.

I want to come back to the postcard: "*des mots pour se...*". I found it difficult to read because quite simply... it's because of the words, it's a very interesting *trompe-l'oeil*, there are French words, and inscriptions of other things. It's difficult, it's suspended, interrupted. There's interruption, and maybe that was programmed by Derrida.

There is always something untraceable. "*il n'y mène pas*"... This fold doesn't lead there. It leads us but it doesn't lead there, where we think we're going. It's not at the level of meaning, it's at the level of the signifier. When I say that it "doesn't" lead there, I don't know how to write it.

W.M.: Do we write it as the step that we cross or n apostrophe y?

H.C.: Exactly, it leads nowhere, well it leads nowhere there. There are a thousand things to say about a postcard, - what you suggest - your work in general, that's what the postcard, at first sight, doesn't. In general, the ordinary postcard, the species, like this one, looks a lot like birds, there are flocks of postcards - except now there aren't any, because I think no one sells postcards any longer. In any case, the species was abundant in the past, but now it's on the verge of extinction, if it hasn't already disappeared, like the avian

species. The postcard we receive, in general, has this particularity that it makes us turn it over; it offers a double side, and we don't know which one is the main one. But then I'm talking about the ordinary postcard. Like the ordinary sparrow. Obviously, Derrida's is not ordinary. Maybe because you are staging, it is what is not apparent at first glance. It's the fact that it has a reserve, a well of folds - but we don't see them at all. You have done this work of removing and grafting the postcard onto...that's Canson paper, right? What's that like? It's paper, material, with a grainy texture. So the postcard has lost its air space, it's preserved, it's a preserved postcard. And, as a result, it lends itself to an anatomy. It shows, through the work you have done, that it wasn't as simple as that; something that doesn't happen, that happens and doesn't happen, that happens differently, with loss, but the loss is also a gain, always.

W.M.: Here, it's more Mallarméan, if I may say so, you really have to handle it.

H.C.: It's remarkable. How did you do it, what is your folding technique?

W.M.: It's all done by hand... it takes time.

H.C.: Can I open it? It's interesting to see that it resists opening...but it always resists opening, it's exactly like a text, it always resists. Obviously, what we can't really measure it, and what is very beautiful is the collaboration of the paper. It must have a certain thickness, of course, but it must also be very flexible. Extraordinary.

I think about it a lot when I read, because sometimes I think that paper works a lot, you don't realize how much. I know, when I write for example, I need to have dozens of different kinds of paper. When I write, I always

have lots of different types of paper on my table, both in thickness and size. Because depending on what's pouring out, what's rushing out, the landing surface always must be receptive, it must receive, it has to echo the sentence. We don't write in a uniform way, not at all. And it has to be extremely flexible, supple, etc. These last few days, while reading, I was saying to myself that it's extraordinary to what extent paper is power, because it's nothing at all, I take it, I tear it, do what I want. You really have to be extremely violent to rip up paper because it has an incredible strength. It's what's needed... it's admirable. And it lasts a long time!

W.M.: I am now working on parchment – goatskin – I get it from a parchment maker, one of the last ones that do this job, and we have parchments that are so fine they're transparent.

H.C.: I recently saw in Pondicherry, in India, in a library with archives, manuscripts on bamboo leaves that are hundreds of years old. It was extraordinary to see, their finesse, their tracing – they were books – with very small letters I couldn't read, it must have been in Tamil, or some other Indian language. It's what you do, in a certain way, differently of course, and without it being a book in its entirety, although it is a book, of course, a particular species of book.

It's interesting because here you have a work in Derrida's text, among a thousand other things of course, but also a work on *même*. I say it like that, because we don't know how it is written. And besides, he is working it. All this is *même*, the same, but precisely, these *même* are always others. And it's "*c'est bien toi qui, maintenant, ici 'm'aime'*" – *tu m'aimes* – or "*c'est bien toi qui maintenant ici-même*"¹ and that is not at all the same thing. And that's how it worked. In a way, you perform it when you do that. These "*mêmes*", that is.

W.M.: The title of my dissertation for university, at the Sorbonne, was "*la voix qui se voit*"

(the voice that can be seen)" – *voit et voix*, sees and voice. Here we write other letters, and here it is very sculptural – and it stands up. It is a pyramid.

It's a folded pyramid! It's funny, because if there's one thing you think you're not going to fold, it's a pyramid. *It's full of folds inside.*

H.C.: It's fascinating that this text, which worked, textualized, exstylised itself, when that happened, was immaterial except for paper and writing, and I think Derrida couldn't have planned to see it incarnated, so to speak, in the flesh of the paper in the end.

W.M.: He saw it in several states, as it took two years. I showed it to him while I was making this book.

H.C.: For example, this page begins with the negative: "*rentre alors en scène* (then goes back on stage)". Obviously, this completely breaks the usual use of the word "negative". Because the negative is not negative. It's obvious. It's a "not" that is just as affirmative and positive as a positive. It's beautiful. And what does a pyramid mean to you?

W.M.: It's a mental construction, that's the only reason I did it. And it's also a play on words between the being, being, all sorts of variations...

H.C.: I was talking about pyramids in general.

W.M.: Ah, in general. I've never seen one in real life – never. So it's kind of a language-like memory – I don't know what a pyramid is exactly, to be honest. I always imagine "pyramids". Not just one.

H.C.: Each pyramid is obviously unique. It's a pyramid of course, but on the other hand, it's a tomb, it's supposed to be a tomb, well, a vault. A tomb full of tombs...tombs that are not tombs, vaults that are not vaults. For the builders in any case, it is a way of duplicating, of overcoming the work of death, because it remains, through another life. But it's true, it's the shape of the pyramid that is interesting.

W.M.: There too, it is a work of folds. This is a

mouth, this is the knife, this could be a cut...

H.C.: That's very thought-provoking. Because here, then, we would have a shot, if we will, of the knife's substitution of a letter. You could say that the knife is going to cut the mouth, but you could also say that it is the mouth that has a sharp edge.

W.M.: ...cutting – cutting off speech, interrupting it "apart from, if possible, the poetic function" – such as it has prevailed in the West. It's indissociably linked to the principle that assimilates language to a sheet of paper whose recto (thought) cannot be cut up without cutting up the verso (sound) at the same time)

H.C.: And when you chose the typefaces...

W.M.: That was complicated, as I did not have a wide choice, it was back in 1996, I had only a few typefaces and I had to work with what I had.

H.C.: It's beautiful, and precisely, if we got this result, we could believe that it's eyes, that it's perhaps the image of an animal's eye.

W.M.: I thought of making this connection between the breasts and the eyes...

H.C.: That's fascinating, because he's working on the separation, the decapitation "*précipitant deux têtes inséparables* (precipitating two inseparable heads)" and I think that – you come in after the text – and you read it using the double scissor-blade as a blade – and the text doesn't ask, doesn't say which blade it is.

W.M.: I figured out scissors, its border-lines that are so feminine, from their blade lips.

H.C.: But it's very good, with the two eyes, if I may say so, it's as if the two like that – i.e., the separation, which is not done, because the two blades are both separated and joined, they work together, it's as if the couple, and the dissociation, had been transferred from the heads to the scissors and back again. Maybe it's always like that.

W.M.: Because many artists have worked with Derrida's text, but without really entering into it, by staying outside it. I took the liberty, with his agreement of course, of really getting into it, and of working on the image and the conception of the book in the spirit of deconstruction.

I deconstructed the texts; the effects of this deconstruction realize an effect of reality; effects of duction – the problem of ductility: to what point can it be extended, transformed, without breaking; the effects of pro-duction and re-pro-duction, effects of seduction, based on attraction and fascination, effects of in-duction (an operation that consists of going back from the facts to a more or less probable fact).

H.C.: He wouldn't have said "in deconstruction". He wasn't working in the spirit of deconstruction, he was writing.

W.M.: But I deconstructed his writings... a lacunar history, made of a transfer of texts, of amorous transports and mailings; an open letter – Umberto Eco's *una opera aperta*, to be situated somewhere between the "postcard" – the title of one of Jacques Derrida's books, and Edgar Allan Poe's stolen letter.

H.C.: It's effectively a transposition into a materialized space like that, and at the same time – an absolute undecidability, an impossibility – the non-possibilities of decision of what leaps out at one, in a statement like "when I call you my love" with all the amphibology, i.e., it's obviously more than polysemous. Do I call you, or do I say "my love" and when I say "my love", do I declare my love to you or do I say "you, my love", and that you are you, my love, I would like so much to say to you...this is also a game. But it's a serious and weighty game, because now, when I say "my love" to you, it's performative in every way, because I don't know what I'm doing when I call you "my love". It's all performative. I don't know what I'm doing, I'm turning around, and I'm poking holes in "calling my love".

W.M.: I didn't think about that...

¹ "it's you who, now, here, "loves me" – you love me – or "it's you who now right here"

H.C.: Of course, and besides, when I say what I say to you, I also do the same thing, because I don't know what I'm saying when I say "my love" and that's the intoxicating and tragic secret of both love and calling my love. What is calling my love? It's saying "my love" to someone present but it is exactly the opposite, i.e., I'm calling my love that isn't there... We cannot decide. We don't know what we are doing. This is the work of love. As soon as I say "my love", I don't know what I am doing. If I say it, I don't know who I'm saying it to, etc.

W.M.: It's an undecidable word.

H.C.: It's absolutely undecidable. That's exactly what it is, it's a kind of disorder, which at the same time holds together, which could be disseminated ad infinitum, get lost completely, but it is held together by the fact that there is a very fragile, and at the same time very solid, structure, of paper with words. It's funny to see you hesitate...

W.M.: Yes, yes, because I don't remember the folds, I remember Jacques Derrida asking me if I knew how it folded and unfolded and I told him "not always".

H.C.: No, of course not - anyway, you don't know, but your whole body, and your hands, know - with something that is not a "knowing"...

W.M.: ...it's like walking down the stairs in the dark, so it's always the folds...

H.C.: ... afterwards, it's the folds that lead the way, that's what's interesting.

W.M.: Yes, they tell me that you fold this here, you do this here. They are the memory, we are the oblivion. So the folds are on one side only... the side of the look.

H.C.: In fact, the whole process of writing is like that.

W.M.: I wanted to make a metaphor...I worked like that, it's not really guiltless. You fold like that, you can read like that.

H.C.: So where does that come from? Is it German? It looks like Hebrew, but I don't think so. There, for example. You have to say that he had fun. "*A toi, à la seconde même* (To you, this second)" - a woman could (I say a woman because it's in the feminine), a woman could feel fulfilled by receiving this address. But if she could read - which she can't always - she would realize that it's not so.

W.M.: *sure that it's her...*

H.C.: ...and she might even think something terrible, that the recipient is only - is - the second, not the first - and not only the second, but this second.

W.M.: There is only the first time, if it is not followed by a "second time"; the first is not the first if there is not, after it, a second. If the second is the representation, the second is a latecomer, but it's what allows the first to be first. It is the sign that allows a thing to be the thing; the thing, the presentation, the first does not manage to be the first by its own means; it needs the help of re-presentation, of a sign, of the second to assert itself...

I don't know if you remember, I did this engraving on leather, and I put it in the pockets in the "*l'habit à lire* (clothes to read)" coat that I made for your text, "The Coat," and in this text you wrote that you knew it is your coat because letters are in the pockets. So I put this letter, and that letter, in the pockets of The Coat.

H.C.: Well, I didn't think, I didn't say to myself I knew that coat was mine and so on because it was written. She writes that - she thinks that - but it may not be true, she may be wrong.

W.M.: But it was you. Still...

H.C.: As soon as it's on paper, it's no longer me, it's the other. It's someone else.

W.M.: But that letter, on leather, was in the pockets of your coat.

H.C.: But what coat? I never had that coat.

She had a coat, somebody had that coat - that coat was...

W.M.: *The second, she got the letter.* So that letter really traveled. In all the pockets.

H.C.: You know, I've got a lot of writing like that and I know very well, right this second, what it's about.

W.M.: These are the puns. So, I think it's the last one. It's always the fold that folds in a certain way, it cuts.

H.C.: Here, you could say that it was his obsession. The fold of the sentence, the fact that the sentence folds over and over again and says something else at each fold. Because it is the fold, as far as the artist who works with materials is concerned. I think that every thinking artist works on the fold, is worked by the fold, because he or she is led to this, when we imagine that we're going to paint signs, etc. And we are supposed to be condemned to something that will be flat, in reality, for the artist. This flatness is only an appearance, because it is completely supportive and haunted by an incredible quantity of volumes.

W.M.: I can tell you that the fold really worked on me, much more than I worked on the fold. The text de-texts me.

H.C.: But it is obvious! The fold arrives immediately, as soon as we are in contact, if only as the painter, the draftsman, is in contact with what seems to be a surface. It always annoys me, I've said it I don't know how many times, the destiny of the book, for example - that is to say, when we write - when I write, I do something that resembles the work of a painter or an engraver. Precisely because what I do to inscribe, it is the trace on a number of different supports, with different colors. Then, automatically, it's put to death by production. It becomes a volume, like that. It's always in the form of a tomb. And there's nothing to do.

W.M.: You were talking earlier about the fact that when you write, you have lots of papers,

so your manuscript, even if it's just a poem, will be on several types of paper?

H.C.: Exactly - in fact, there is what's at the National Library. In other words, each of my manuscripts is a disarticulated set, but for me, a completely articulated one, of papers of all dimensions, with also very, very different graphics, all the time, all the time. And I can't say to myself today I'm going to write like that. It's by the second, by the minute. There's a sentence that's coming and I say to myself: "Hey, I have to get the runway right" - it's something else. Quickly, I take another paper. And other pens, and other markers, and so on.

And that, for me, is living itself, but it disappears completely when you're told no, it has to go to a line wrap, do it like this. That's what Mallarmé tried to oppose, but... and then it'll fit into some kind of format, like this. Every time, I say to myself that I'm not interested anymore, and that's how it is.

W.M.: So, including the box, it's a kind of redesigned bookcase, but it's leather. It's beautiful because it refers to the living, the animal.

Interview recorded at Héléne Cixous' home,
transcription by Marilyne Bertoncini.
www.recoursaupoeeme.fr/entretien-hele-ne-cixous-et-wanda-mihuleac/