

Éphé-mère

Êve s'évade. La ruine et la vie d'Hélène Cixous. Galilée, « Lignes fictives », 211 p.

Ginette Michaud

Number 231, March–April 2010

Hélène Cixous, ou la fiction du *rêver vrai*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61850ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (2010). *Éphé-mère / Êve s'évade. La ruine et la vie* d'Hélène Cixous. Galilée, « Lignes fictives », 211 p. *Spirale*, (231), 33–36.

ÈVE S'ÉVADE. LA RUINE ET LA VIE d'Hélène Cixous
Galilée, « Lignes fictives », 211 p.

Ève s'évade : par ce titre tout près de *La Prisonnière* de Proust et de sa fugitive Albertine — et le rapport n'est pas que de surface, car si l'on peut dire que la *Recherche* tout entière est un baiser à la mère, l'œuvre d'Hélène Cixous n'est certes pas en reste, élevant à la sienne non pas une cathédrale ou une robe, mais rien de moins que la tour de Montaigne, autant dire le trésor même de la littérature française —, ce récit se présente aussi comme une sorte de *Philippine* jumelle de la précédente fiction de Cixous, qui lui servait en quelque sorte de prédelle (*Prédelles* était son sous-titre). Cixous y évoquait en effet le motif de la prison et des barreaux, image *princeps* de ce récit qui y était ainsi enclavée, telle une clé secrète du rêve du livre à venir. Dans *Philippines*, la scène, primitive entre toutes, des grilles du Jardin et de la séparation, prenait la forme sublimée d'une émouvante lecture du roman (devenu film aussi) de George du Maurier, *Peter Ibbetson*, récit qui préfigurait en quelque sorte l'affranchissement qui se produit effectivement, de manière plus grave et plus réelle encore, dans ce *rêvasion* d'Ève, la mère presque centenaire si présente dans toute cette vie-œuvre, que Cixous, sa fille devenue depuis longtemps sa mère, par « une élévation sublime au-dessus de la peur de l'inceste », libère, au sens le plus fort du mot, en lui offrant ce livre : « Nous l'avons échappé belle, pensais-je. J'allais nous arrêter à cent. Je dis à ma mère qu'on avait tout le temps pour le Testament. Mais elle me dit qu'elle le refait à tous les dix ans à peu près. Je repris bonheur. Ma mère me parlait magnolias. Encore deux. J'étais très active. Je repris mon travail. Je me mis à écrire ce livre, c'est-à-dire le sien. »

Ce sont les toutes dernières lignes du récit, celles par où nous commençons toujours à lire : la fin. Car nous lisons depuis cette limite, ce dehors de la mort qui borde tout, la Vie comme le Livre. Mais justement Hélène Cixous a maille à partir avec la mort de naissance, pourrait-on dire, cette mort qui est venue trop tôt lui ravir son père et son fils, sa grand-mère Omi (c'est-à-dire elle, un morceau de « moi », puisque « [s]i c'était un rêve Omi serait moi ou moi

Omi par anagramme »), et l'expulser du Jardin à trois ans déjà (« C'était toute ma vie future qui m'arrivait d'avance », écrit-elle). De fait, elle a toujours été de la partie, la mort, dans sa vie et sous trop de formes pour qu'elle n'en fasse pas son interminable sujet (ou objet) d'analyse (car comme pour « *la problématique de l'Hôte* », on pourrait dire de la mort qui la tient en otage que « *toute la cruauté objective et subjective y est enfermée* »). Mais parce qu'elle ne croit pas à la mort qui arrive en tant que telle, elle fait, comme Pero qui a l'idée d'allaiter le vieillard dans le

Cette « douleur immense », elle l'interdit donc sans l'interdire, elle la dit sans dire, elle l'entredit, elle lui dit : « entre » sans la chasser ni la refouler,

tableau de Rubens, « ce que personne n'a jamais eu l'idée de faire » : « La scène est d'une extrême réalité, comme on en voit seulement à la lumière franche du rêve où rien n'est dissimulé, où la vérité trouve toujours le moyen de passer son sein entre les barreaux. » Jusqu'où peut « pénétrer la Piété filiale » ?, se demande Cixous. « Avant elle personne n'y avait jamais pensé » avec cette force. C'est ainsi qu'elle parvient à différer la cruauté de la mort, et c'est sans doute pourquoi elle sait si bien réussir ses « fins » de livres, qui jamais ne finissent mais s'ouvrent encore d'une ouverture secrète sur un imprenable, inconnaisable ombilic d'écriture.

Dans *Ève s'évade*, Cixous fait aussi œuvre inédite en un autre sens, car elle est désormais, dans ce livre, sans précédent ni prédécesseur : « mon efficacité est bornée, je suis si loin en arrière, sans expérience, sans exemple dans

Plutarque, sans référence dans la littérature. Des personnages séculaires vrais, je n'en vois pas. » Pour la première fois, et sans guide (ni Virgile, ni Dante, même si l'un et l'autre lui offrent bien çà et là des veilles pour éclairer cette nuit), celle qui a toujours écrit la lettre en toutes lettres (*l'être* et *lettre*, homonymes de toujours pour elle : ici on pourrait les entendre comme *laitre* et *legstre*, tout le récit entrelaçant étroitement ces deux fils pour en tirer un lait de legs, un « *lait de deuil* ») ressent ce « *moment critique où [elle] sentait[t] l'écriture souffrir d'une timidité et donc [elle] aussi, à l'approche de temps inévitables et donc inévitablement acceptables et pour lesquels [elle] manquait[t] d'une langue qui devait être à l'avenant (c'est-à-dire sans âge et strictement immédiate, strictement privée et totalement universelle)* ». Elle s'aventure donc seule, en terrain inconnu, dans les parages périlleux de l'extinction et du rétrécissement (au cœur du récit, comme sa mise en abyme, *La Peau de chagrin*, dernier livre lu par Freud l'année de sa mort : « *Me voilà tombé au pouvoir de la Peau de Chagrin, se disait-il. Je ne peux plus m'arrêter de prévoir la fin et donc de l'attirer. Mais comment arrêter de lire La Peau de Chagrin ? C'est le seul livre qui vous dévore. [...] C'est un livre qui prend le dessus. Il n'aurait pas fallu commencer. On fait ce qu'on craint* »), ne reculant devant aucun écueil pour penser le plus difficile, le plus douloureux de cette « *veille d'une mort prématurée* ».

Mais ici, comme souvent — on pense à l'extraordinaire ressource de ce mot « *Supu* » et à son mode verbal, subjonctif tout-puissant, proprement incroyable, trouvé au détour d'un manuscrit de Proust dans *Manhattan* (Galilée, 2002) et commenté par Jacques Derrida dans *Genèses, généalogies, genres et le génie* (Galilée, 2003) —, un autre mot de Proust, « *Surfisse* », vient à sa rescousse, alors qu'elle s'apprêtait, dit-elle, à « *laisser tomber* » (et « *tomber* », comme tout ce qui se rapporte à la tombe, est évidemment fortement investi dans ce récit dont l'écriture « *coïncide* » avec la réapparition de *Tombe* (Le Seuil, 2008), « *un livre que j'avais omis de fréquenter depuis 1972¹* ») : « *Que ce Surfisse ait surgi d'entre les épaisseurs inviolées de la prison de La Prisonnière ajoutait encore à la sensation de miracle. Autour de cet anneau d'or (ce que Surfisse fut pour moi) je vis d'un coup d'œil qu'il avait été question pour quelqu'un d'être à "la veille d'une mort prématurée". [...] Et je m'émerveillais aussi autour de cette chose de temps étrange, impossible, naturelle, qu'on appelle "la veille d'une mort prématurée". J'étais dans cette page comme un voyageur maladroît mais déterminé se fraie un chemin dans les fourrés de joncs épais et résineux qui bordent l'Achéron local, ici c'est la L'Eytre* ».

RIME, RUIME, RUINE

« *Cette douleur immense, je l'interdis* » : cela ne veut pas dire qu'elle la supprime, bien au contraire, mais qu'elle la laissera passer entre les barreaux, les barbelés de la prison, comme dans ces deux tableaux, l'un de Moritz von Schwind, l'autre de Rubens (*Cimon et Pero*) figurant chacun à leur manière un *Rêve de prisonnier* dont tout ce récit pourrait être lu comme une immense *ekphrasis*, sa transposition dans un autre langage. D'ailleurs, la composition

du livre même prend un peu la forme, au fil des chapitres, de ces gnomes qui se hissent l'un sur l'autre pour atteindre la lumière dans le tableau de von Schwind. Il est d'ailleurs d'emblée question ici du voir et de la vision, des « *lois étranges de l'optique de l'âme* » qui soudain donnent à voir que « *cette image est vraie* ». Car dans ce « *voir vrai* », il ne s'agit pas seulement de l'« *épaississement de [s]on cristallin* » dans tout ce « *folio d'imminences* » minutieusement décrit, mais bien de « *peindre la disparition* », de saisir au vol l'« *impression-écran de jamais vu* », là où « *[o]n se voit voir ce qu'on ne verra pas* ».

Cette « *douleur immense* », elle l'interdit donc sans l'interdire, elle la dit sans dire, elle l'entredit, elle lui dit : « *entre* » sans la chasser ni la refouler, elle la laisse dire mais juste un peu, comme sa mère le lui a si bien appris, c'est-à-dire selon l'idiome de l'inconscient qui dit deux choses à la fois, qui pense une chose et son contraire sans pour autant se dédire ni mentir, affectée qu'elle est d'un « *léger bégaïement de la pensée* », d'une attention rare à la flexibilité, à la souplesse des inflexions de voix, sonore ou intérieure, aux prononciations mentales, aux pensées les plus ténues, celles qui « *ont la vie la plus brève* » et qui « *s'éteignent à la vitesse de l'oubli d'un rêve* » : « *Elle pourrait tout me dire un peu. Je me rendais bien compte que tout ce qui nous arrivait était très difficile à dire, à penser, à penser dire, on n'est sûr de rien, on est sur rien, assis un peu de côté de l'autre, il y a de l'amphibologie partout, dans les articulations, dans les monologues intérieurs, et pour cause, ce genre d'altération, à la fois nette et fluctuante, gagne tous les personnages* ». Cela donne aussi des pages très drôles et très tristes à la fois célébrant l'humour cruel de Wilhelm Busch, lecture d'enfance, contes lus par le père à l'enfant, qui amusent tant Ève : « *C'est à mourir de rime* », dit-elle au sujet de poules (qui ont toute une histoire dans l'œuvre de Cixous), poules « *attachées / Pendues et Pondues / Que veux-tu, c'est la rime. / Il avait vu la vie telle qu'elle était* ».

La « *ruine au couteau* », ce qui fait rire et rimer dans ce qui ne rime à rien, Cixous s'y (re)connaît comme pas une. Et c'est encore une façon pour l'enfant de jouer sur les ruines (comme un accord profond, la belle image de Proust — « *Et ce garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines...* » — revient dans ce récit, comme aussi dans *Tombe*). « *La rime c'est comme la vie* », dit Ève : « *J'attends toujours ce qui arrive / Debout sur la prochaine ligne*. » Car la rime même ruinée a raison de la raison. Et c'est poésie : rêve d'Ève encore, qui « *rêve bref d'une langue idéale, émondée, riche mais sobre, légère comme soie des soies* ».

PSYCHOPATHOLOGIE DE LA PERTE QUOTIDIENNE

Comme dans *Philippines* où Cixous poursuivait une passionnante discussion avec Freud, celui-ci fait l'objet de plusieurs chapitres dans *Ève s'évade*. Cixous y mène une relecture de « *L'éphémère* », mais plus largement quant au travail de deuil (elle reproche à Freud de n'avoir rien dit, ou si peu, de la douleur), poursuivant ici les avancées de Jacques Derrida. De manière aussi admirable qu'implacable,

elle excelle à saisir toute une psychopathologie de la vie quotidienne, qui se manifeste de manière tout particulièrement vive (et honteuse) dans les actes manqués (la phrase « *tu veux quelque chose, petite maman ?* » par exemple, suspecte par trop de gentillesse, dans laquelle elle traque le terrible *remplacement* qui est survenu) ou encore l'oubli de nom dénoncé dans son « *silence de meurtre* » : « *Je sentais venir l'oubli, cet ouragan de néant. Je fus réveillée par la panique. Encore une nuit volée, et dans le drap le voleur a roulé le mot clé. Et ce boucan blanc qui remplit toutes les cavités de ce silence de meurtre, les yeux, la poitrine, la chambre, tout est brutalement vidé, car, il faut le dire, l'ablation produit le plus étrange des tapages, comme des rafales d'aphasie. Il n'y a pas plus douloureux à percevoir que le bruit de l'oubli. Une douleur blanche d'étouffement. Ce forsythia fantôme, c'est ma hantise.* »

Ce *forsythia*, déjà présent dans *Philippines*, revient d'ailleurs comme la métonymie de toutes les pertes, la plus terrible de toutes : l'oubli de la perte même, qui est « *la mort vécue en pleine vie* ». « *Chaque fois que je me meurs à un mot* », écrit Cixous, « *[j]e suis envahie par un vide extraordinairement tumultueux, je suis toute évidée au centre de moi il y a*

Tout ce récit est ainsi une lutte contre cette souffrance intarissable de l'aphasie, de l'« oubli de l'Oubli » qui guette et troue la pensée en proie au rétrécissement...

tombe ». Tout ce récit est ainsi une lutte contre cette souffrance intarissable de l'aphasie, de l'« *oubli de l'Oubli* » qui guette et troue la pensée en proie au rétrécissement : « *Nul ne peut décrire la douleur de rétrécissement. On peut seulement la souffrir. Le Rétrécissement est un Fantôme Géant. On ne sait pas s'il est intérieur ou extérieur. On souffre de l'Objet perdu, de l'étendue perdue, on souffre d'une souffrance fuyante, de maux perdus [...]. Il s'agit d'un morceau de chair et de peau qui a la dimension d'un carnet envahissant. On a un carnetperdu, c'est-à-dire une sensation intolérable de carnetperdu sous le crâne, on a du carnetperdu dans le crâne à oublier* ». De manière unique, Cixous parvient à rendre ce tourment, la torsion de ces pensées angoissées, véritables cas de possession psychique qui nous assaillent et où, « *quand on est livré à l'oubliette* », « *une petite partie [...]* devient étant perdue beaucoup plus grande que le tout. On en est à cette extrémité : on donnerait un grand bout de sa vie pour "le" retrouver ».

UNE NOUVELLE VITA NOVA

Un tel récit, on le pressent, pourrait nous laisser dans les pincées du désespoir. Mais ce serait mal connaître Cixous, qui donne cette définition du héros : « *Le héros est celui qui plonge dans l'héroïsme la tête la première et se donne le baptême glacé. Le héros est le prisonnier qui se libère de la prison dont il est l'inventeur en brisant ses propres parois.* » C'est la filiation de Montaigne, de Freud, de Proust, de Genet, de Derrida, de ceux qui, comme Ève et comme elle, rêvent de « *l'évasion la plus difficile à réussir* ».

On pourrait rester au bord de l'abyme, de la tombe, aucun détail des douleurs n'étant supprimé ni atténué, et cela, même si certains récits peuvent être désopilants (l'arrivée de la canne, par exemple, nouveau personnage dans la vie d'Ève, qui remplace le parapluie ; la surdité et ses malentendus tragicomiques (« *je l'entends ne pas m'entendre* ») ; le jour de la Concession au cimetière devant le « *Banquier Funèbre* »). Rien de toutes les ruines de la vie ne lui échappe, pas davantage que la beauté de certains instants, telle cette scène de la beauté, justement, où mère et fille se regardent avec « *ravissement* », « *comme une jeune mère*

regarde son bébé qui la regarde avec béatitude, nourris de lumière l'un par l'autre, de telle façon que des deux visages émane le double éclat que l'on appelle beauté », ou l'amour soudain d'Ève pour les magnolias, réveillée par sa lecture de *Lumière d'août* (« *passionnée par l'éclosion successive des fleurs. Je vis de ta vieillesse. Je la suis. Je marche à l'aube. Dans l'allée tout naît. Invitation à être* »). Et c'est un petit miracle vrai qui arrive lorsque, dans les dernières pages du livre, la narratrice trouve le courage de demander à Ève si elle ne pourrait pas vivre jusqu'à cent dix ans. Dans cette très belle scène, tout tient, là encore, à une certaine manière de prononcer et de toucher le mot, le

« *Nombre* » si clair, si précis, et d'inventer par la prosodie un autre sens à « *l'ombre du temps* » : « *Quand je prononçai le Nombre Sansdice j'eus la certitude étonnée et délicate que j'avais formé le Nombre d'Or, le Juste même, il m'apparaissait comme l'évidence, et l'absolu, l'extrémité du possible qui approfondit l'impossible, j'étais contente, je dis à ma mère : — Peux-tu vivre jusqu'à cent dix ans ? Je prononçai disant. Elle m'entendit très bien et répondit, sans marquer la moindre hésitation, ceci : — "Oui. Pourquoi pas ? Si on peut on fait. Moi ça ne me dérange pas si ça ne te dérange pas."* »

Derrière cette question et cette demande, la grande question est peut-être celle qui promet le prochain livre, celui qui est-en-train-de-s'écrire : « *Peu à peu je devine que cet été elle évitera de finir de lire un livre. Elle se fabrique un livre inédit qui ne connaît pas la mort.* » « *Un livre inédit qui ne connaît pas la mort* » : ne livre-t-elle pas ce qu'elle désire, ce qu'elle invente en le désirant, en l'imaginant ? Le fin mot du

mot « fin » s’y trouve. À l’image de l’in vraisemblable offrande dans le tableau de Rubens, le livre d’Ève est un don singulier et universel, « *comme si on pouvait ainsi arrêter une vision sur une touche : éternité* » : « *Seul un tableau, me dis-je, avec ses profondeurs crémeuses, ses beurres de temps, peut produire en une image deux mille images de cette image pleine de siècles. Je suis de l’autre côté. À deux pas d’elle. De l’autre côté. Comme dans l’hypogée d’une parenthèse. S’il y avait une formule pour sauver l’éternel. S’il y avait une poudre qui rende un coupon de beauté inoubliable.* » Ève est toujours dans l’été, dans le commencement de la « *Vie Nouvelle* » (apparition de la Béatrice de Dante), dans « *le bonheur d’une paix fraîche et bleue comme le pre-*

mier matin d’après » (sourire de Rimbaud). On peut encore respirer : rêver. Et la place du lecteur — rien n’est laissé au hasard — est toute dessinée aussi : « Je me “console” en ce moment en prévoyant que tu liras ce récit avec la tristesse qui aime. » †

1. Bel exemple de ces dates « *demifictions* » chez Cixous : *Tombe*, signé de « *Septembre 1970* », paraît aux éditions du Seuil... en 1973. On pourrait également souligner, car telles sont les résonances de l’écriture de Cixous, cet « *omis* » qui consonne ici avec le nom de la grand-mère Omi, dont la figure, estompée sans s’effacer depuis *Le jour où je n’étais pas là* (Galilée, 2000), revient dans tout ce récit à travers l’image si troublante de ce que la narratrice nomme l’« *omification de maman* » – sans jamais dire l’autre mot auquel celui-ci fait irrésistiblement penser.

Parcours d’une archi-écrivaine



PAR SARAH-ANAÏS CREVIER GOULET

WHITE INK. INTERVIEWS ON SEX, TEXT, AND POLITICS d’Hélène Cixous
Susan Sellers (éd.), New York, Columbia University Press,
« *European Perspectives : A Series in Social Thought and Cultural Criticism* », 199 p.

Écriture féminine : dès le premier coup d’œil jeté au titre anglais, inscrit en lettres blanches sur la couverture, on comprend que c’est de cela qu’il s’agira, même si Susan Sellers a privilégié pour titre une métonymie, « *l’encre blanche* » — c’est-à-dire la « *languelait* »¹, le « *bon lait-de-mère* »² —, dont Hélène Cixous disait dans « *Le rire de la Méduse* » en 1975 qu’elle est ce à quoi précisément *marche* l’écriture féminine. Cette notion est ambiguë, certes, et menace sans cesse de nous conduire sur la pente glissante de l’essentialisme et de la fixité, mais elle demeure néanmoins un repère utile à partir duquel interroger les trente dernières années de l’œuvre d’Hélène Cixous, elle qui avait postulé l’existence de cette écriture et souhaité son à-venir.

C’est justement le projet de Susan Sellers, qui rassemble dans cet ouvrage treize entretiens menés avec Hélène Cixous entre 1975 et 2007, la plupart paraissant ici en

Dans ces entretiens, Hélène Cixous nous dit également combien l’écriture est vitale pour elle : elle est le « souffle, la respiration, une nécessité impérieuse ».

anglais pour la première fois, ainsi que deux dialogues importants, l’un entre Cixous et Michel Foucault (dont il s’agit de la première traduction en anglais) et l’autre entre