

**L'ECRITURE FEMININE DANS L'ŒUVRE
D'HÉLÈNE CIXOUS
UNE LECTURE DE DECONSTRUCTION**

Esra Başak AYDINALP

Eskişehir 2018

**L'ECRITURE FEMININE DANS L'ŒUVRE D'HÉLÈNE CIXOUS-UNE
LECTURE DE DECONSTRUCTION**

Esra Başak AYDINALP

DOKTORA TEZİ

Fransız Dili Eğitimi

Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman : Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Mayıs 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Esra Başak AYDINALP'ın "L écriture Feminine Dans l'oeuvre d'Hélène Cixous-Une Lecture De Déconstruction" başlıklı tezi 31.05.2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddeleri uyarınca Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı Fransız Dili Eğitimi, Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı-Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Üye : Prof. Dr. Mükremin YAMAN

Üye : Prof. Dr. Medine SİVRİ

Üye : Prof. Dr. Abdüllatif ACARLIOĞLU

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Canan AYDINBEK

Prof.Dr. Handan DEVECİ

Anadolu Üniversitesi

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HÉLÈNE CIXOUS'DA DİŞİL YAZI-BİR YAPISÖKÜM OKUMASI

Esra Başak AYDINALP

Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı

Fransız Dili Eğitimi Doktora Programı

Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Mayıs 2018

Danışman : Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Hélène Cixous yirminci yüzyılın ikinci yarısında postyapısalcı feminizmin merkezi bir figürü olarak politik ve edebi mecrayı son derece etkilemiş ve sayısız edebi ve eleştirel çalışmanın odağında olmuştur. Bunun yanında o sadece birçok kurgunun yazarı değil, aynı zamanda bir deneme yazarı, eleştirmen ve oyun yazarıdır. Hélène Cixous dişil yazıyı, dişil arzuyu, dişil libidinal ekonomi ve beden yazısı üzerinden oluşturulan dişil kaydı; eril libidinal ekonominin yerine koyarak eril retorik yapının hareketini baz alan bir yazı kavramı ile kuşatılmış tarihsel mecraya karşı bir model olarak sunar. “Medusa'nın Kahkahası” adlı eserinde Medusa imajını kullanarak batı düşüncesinin fallus merkezli bakış açısını yapı söküme uğratar. Bu çalışmada Hélène Cixous'un eserlerindeki dişil yazı ve dilde, metinde olduğu kadar edebi yaratımda dişil arzunun kaydının bir yapısöküm okumasının yapılması amaçlanmaktadır. Yapılmak istenen, bir bilimsel yaklaşım olarak Jacques Derrida tarafından ortaya konan yapısöküm tekniğinin Hélène Cixous'un eserlerinde nasıl kullanıldığını, fallik/sembolik sistem tarafından hakimiyet altına alınan dilbilimsel sistemin nasıl eleştirildiğini, Cixous'a ait bu dişil yazının temel bileşenlerinin neler olduğunu ortaya koymaktır. Çalışma dişil bir ekonomi potansiyeli, beden, dil, yazıya ilişkin bir dizi soruyu cevaplamakla kalmayıp aynı zamanda Cixous'un zengin ve üretken söyleminin, metinlerinin bir yapısöküm okuması ile incelenerek değerlendirilmesini de kapsar.

Anahtar Kelimeler: Hélène Cixous, Dişil yazı, Yapı söküme, Jacques Derrida, Fallus-merkezcilik.

RESUME

L'ECRITURE FEMININE DANS L'ŒUVRE D'HÉLÈNE CIXOUS UNE LECTURE DE DECONSTRUCTION

Esra Başak AYDINALP

Département de L'éducation des Langues Etrangères

Programme de Français Langue Etrangère

Université Anadolu, Institut des Sciences de l'Education, Mai 2018

Directeur: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

Hélène Cixous a tellement influencé la scène littéraire et politique dans les dernières décennies du vingtième siècle comme figure centrale du féminisme post-structural qu'elle a été au cœur de plusieurs études littéraires et critiques. Aussi faut-il y ajouter qu'elle est non seulement écrivaine de plusieurs fictions, mais aussi essayiste, critique et dramaturge. En effet vers la fin du vingtième siècle, Hélène Cixous présente l'écriture féminine comme un modèle contre la scène historique envahie par le concept d'écriture basé sur un mouvement de structure et de rhétorique masculine en substituant l'économie libidinale masculine à une inscription féminine fondée sur l'écriture du corps et sur l'économie libidinale féminine. Elle déconstruit le regard phallogocentrique de la pensée occidentale en utilisant l'image de Méduse dans son œuvre intitulée «Le Rire de la Méduse». Dans cette étude, le but est de démontrer l'utilisation de la méthode de pensée qui est la déconstruction, développée par Jacques Derrida dans l'œuvre de Hélène Cixous et de la poser comme critique du système linguistique gouverné par le système symbolique/phallique qu'il faut voir également comme les constituants de cette nouvelle forme d'écriture féminine qui se manifeste à travers un nouveau discours développé par Cixous. L'étude comprend non seulement l'exploration d'une lecture de déconstruction du discours productif et abondant de Cixous mais aussi essaye de répondre à une série de questions concernant l'écriture, le langage, le corps, le potentiel d'une économie féminine libidinale.

Mots clés : Hélène Cixous, L'écriture féminine, Déconstruction, Jacques Derrida, Phallogocentrisme.

ABSTRACT

FEMININ WRITING IN HÉLÈNE CIXOUS-A LECTURE OF DECONSTRUCTION

Esra Başak AYDINALP

Department of Foreign Languages Education

Programme in French Language Education

Anadolu University, Graduate School of Educational Sciences, May 2018

Supervisor: Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ

On the second half of the twentieth century Hélène Cixous influenced the political and literary scene as a central figure of post-structural feminism and is at the heart of lots of literary and critical studies. Besides she is not only an author of fictions, but as well essayist, critique and dramaturge. Hélène Cixous presents the feminine writing (* criture féminine*), the desire feminine, the body language and expression as a model against the movement that poses the rhetoric and patriarchal structure and determine the language of the writing throughout the history in her works written in 70s. She deconstructs the phallus-oriented point of view of occidental thinking by using the image of Medusa in her work entitled "The Laugh of Medusa". It is intended to do a deconstructionist lecture of the inscription of the feminine desire not only in the literary creation but also in feminine writing and language at Hélène Cixous's works. The aim is to reveal the influence of Hélène Cixous's discourse in contemporary writers, to criticise the linguistic system under the hegemony of phallic/symbolic order, to apply the deconstruction technic developed by Jacques Derrida in Hélène Cixous's works as a scientific approach. The study includes the evaluation and the examination by a deconstructive lecture of the lyrics, essays, theatres, fictions, texts, and the fecund, rich and productive discours of Cixous and to respond a series of question concerning the poetics, ethics, writing, language, body, feminine libidinal economy, hierarchical order in symbolic discourse and the sexual difference.

Keywords: Hélène Cixous, Feminine writing, Deconstruction, Jacques Derrida, Phallus-centred.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ, qui, en tant que directeur de ma thèse, s'est toujours montré à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de cette thèse, je remercie également pour le soutien qu'il a apporté et le temps qu'il a consacré à mon travail. Qu'il trouve ici l'expression de ma vive reconnaissance.

Je tiens également à adresser mes plus profondes reconnaissances aux membres du jury, ainsi à Prof. Dr. Medine SİVRİ, à Prof. Dr. Abdüllatif ACARLIOĞLU, à Prof. Dr. Mükremin YAMAN et à Dr. Öğt. Üyesi Canan AYDINBEK pour avoir accepté la lecture de ma thèse.

Je tiens également à remercier aux enseignants de l'Université d'Anadolu, tout particulièrement Prof. Dr. Gülnihal GÜLMEZ, responsable du Département de l'Enseignement du Français qui m'a toujours soutenu lors de ma nomination et tout au long de ma carrière à l'Université d'Anadolu.

Je remercie vivement Doç. Dr. Altan EŞSİZOĞLU qui m'a soutenu tout au long de la rédaction de cette thèse, pour la patience et l'écoute précieuse qu'il a manifesté non seulement pour mon bien être mais aussi pour mes projections futures.

Je remercie vivement ma famille, notamment mes chers parents, M. Paşa AYDINALP et Mme. Münevver AYDINALP, mes soeurs, Özlem AYDINALP, Eylem AYDINALP et Özge AYDINALP, et tous mes amis, notamment Metin KURTULUŞ qui m'a toujours motivé tout au long de ce travail pour le meilleur et sans lequel la réalisation de cette thèse serait improbable.

Esra Başak AYDINALP

Eskişehir 2018

**LA DECLARATION DE CONFORMITE AUX REGLES ET AUX PRINCIPES
ETHIQUES**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

31/06/2018

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Esra Başak AYDINALP

TABLES DE MATIERES

	<u>Page</u>
L'ECRITURE FEMININE DANS L'ŒUVRE D'HÉLÈNE CIXOUS-UNE	
LECTURE DE DECONSTRUCTION	ii
APPROPRIATION DE JURY ET DE L'INSTITUT	iii
ÖZET	iv
REMERCIEMENTS	vii
LA DECLARATION DE CONFORMITE AUX REGLES ET AUX PRINCIPES	
ETHIQUES	viii
1.INTRODUCTION	1
2.PREMIER CHAPITRE-AUTOUR DE LA DECONSTRUCTION COMME	
METHODE D'ANALYSE ET DE PENSEE.....	12
2.1. Le Problème Et Le But De La Recherche.....	13
2.2. L'importance De La Recherche.....	16
2.2. La Méthode De La Recherche	17
2.3. La Grammatologie Et L'écriture Chez Jacques Derrida.....	22
2.4. La Déconstruction Et L'écriture Chez Jacques Derrida	24
2.5. La Différance, la Dissémination Et La Trace Au Cœur De L'écriture.....	28
2.6. Philosophie Et Littérature Chez Jacques Derrida.....	31
3. DEUXIEME CHAPITRE-VERS L'ECRITURE PROLIFIQUE	
CIXOUSIENNE	34
3.1. «Le Rire De La Méduse»- Un « Manifeste Féminin» Scriptural.....	38
3.2. Entre La Vie Et L'écriture Cixousienne.....	42
3.3. «Malgériançe» D'Hélène Cixous	44
3.4. «Dedans»-La Déconstruction Du Couple Vie/mort Par Une Ecriture De	
«L'intérieur	45
3.5. La Structure Phallogocentrique De La Pensée Occidentale	50
3.6. La Jeune Née- La Déconstruction Du Couple Homme /femme.....	54
4. TROISIEME CHAPITRE-RHETORIQUE D'UN DISCOURS SUR LE CORPS	
.....	63
4.1. Ecrire Le Corps: Une Ecriture Protéiforme	63
4.2. « Portrait De Dora» - La Déconstruction Du Couple Corps/esprit.....	66
4.3. «Portrait Du Soleil» Et La Déconstruction De La Nature /culture Par Une	
Ecriture Solaire.	75
4.4. Le Mythe Et La Rêverie Pour Le Projet De Déconstruction Chez Cixous ..	80
4.5. L'écriture Féminine: Une Inscription En-corps Orphique	83
5.QUATRIEME CHAPITRE - DISSEMINATION D'UNE CREATIVITE	
POETIQUE	86
5.1. L'imaginaire Poétique Cixousien	88
5.2. L'écriture Féminine: L'inscription Féminine Dans Le Langage	90
5.3. L'économie Libidinale Féminine: Une Invocation Poétique	93
5.4. «Les Rêveries D'une Femme Sauvage Et Les Scènes Primitives» Et La	
Déconstruction Du Couple Soi/autre	95

	<u>Page</u>
5.5. L'inconscient Comme Une Source De Créativité.....	102
5.6. La Différence Sexuelle: Une Créativité Scripturale.....	103
5.7. La Créativité Féminine: Une Libido Cosmique.....	107
5.8. La Psychanalyse Et La Fabrication De L'autre.....	108
6.CINQUIEME CHAPITRE-LES TRACES D'UNE SUBJECTIVITE FEMININE	110
6.1. L'illusion De La Subjectivité Autonome Et Le Meurtre De Soi Pour La Construction De L'autre	111
6.2. «Le Nom d'Œdipe- Le Chant Du Corps Interdit» – Le Drame Du Sujet Et La Déconstruction Du Couple Sujet/objet.....	114
6.3. Le Bouleversement Et L'usure Des Frontières D'une Autonomie Subjective Uniforme Et L'effacement Du Sujet	119
6.4. La Pluralité Et La Multiplicité De La Subjectivité Féminine Et Les Possibilités D'une Transformation Sociale.....	121
6.5. L'or Et Les Lettres De Mon Père Et Une Lecture De Déconstruction Par Une Stratégie Du Discours Politico-poétique Chez Cixous.....	124
7. SIXIEME CHAPITRE - PEDAGOGISER LE TEXTE LITTERAIRE DU POINT DE VUE DE LA DECONSTRUCTION	132
7.1. Pédagogiser Le Texte Littéraire	132
7.2. Enseigner La Littérature Française Contemporaine D'un Point De Vue De Déconstruction	133
7.3. L'exploitation D'une Nouvelle Poétique D'Hélène Cixous Intitulée « Le Vrai Jardin » En Classe	135
7.4. Le Plan Du Cours Et Les Objectifs Littéraires :.....	135
7.5. Prélecture:	137
7.6. Pendant Lecture:	137
7.7. Après Lecture:.....	145
8. CONCLUSION	146
BIBLIOGRAPHIE	153
ANNEXE	
CURRICULUM VITAE	

1. INTRODUCTION

Dans les années soixante-dix, nous témoignons de l'émergence d'un nouveau concept de l'écriture avec les travaux de Roland Barthes (la sémiologie) et de Jacques Derrida (la grammatologie). Ce nouveau concept de l'écriture est à la source d'une nouvelle forme de littéralité et de théories critiques littéraires. Roland Barthes dans «Le degré zéro de l'écriture» (1953) développe le concept d'une écriture blanche. «Il faut entendre l'écriture blanche comme on parlerait d'une voix blanche, c'est-à-dire sans intonation, dans une sorte d'absence énonciative». Barthes «la définit comme une écriture plate, atonale, transparente ; plus encore, comme ce qui, dans le style même, nie la littérature : une écriture alittéraire, une absence idéale de style». ¹ Il annonce la mort de l'auteur et dit que «le texte est le galaxie des signifiants, non structures de signifiés» (Barthes, 1970, p.12) et donc le texte est polysémique.

Jacques Derrida, de son côté met au centre l'écriture qui se fonde comme le dépassement de catégorisation, de centralisation, de hiérarchisation structuraliste normative qui converge contre la Loi et le Nom avec des ruptures et des fractures à la marge des tentatives de théoriser toute forme de l'écriture dans un cadre rigide fermé. Pour Jacques Derrida le texte est un jeu infini des signifiants qui renvoient toujours aux autres signifiants. C'est un lieu où la signature de l'auteur disparaît et du même que les signifiants se dispersent d'une manière non-linéaire et non-structurale.

Suite aux discussions sur le structuralisme, l'approche poststructuraliste est engendrée comme un mouvement intellectuel dans les années soixante-dix autour des travaux des noms comme Jean Baudrillard, Julia Kristeva, Michel Foucault, Roland Barthes, Jean François Lyotard, Jacques Derrida, ce qui déclenche finalement le début d'une nouvelle ère intellectuelle.

La critique post-structurale a eu une influence profonde sur le milieu intellectuel, qui s'étend de la sociologie à la philosophie, du discours littéraire aux discours politiques. Il s'agissait désormais de privilégier la différence au lieu de faire appel à l'unité et d'attacher une importance à la dissémination du sens au lieu d'enfermement de systèmes et de théories totalitaires. Autrement dit, il est question de rejeter les constitutions binaires des formes symboliques et mythiques au sein de la société et d'accentuer ainsi la

¹ <https://www.unil.ch/fra/fr/home/menuguid/litterature-moderne/histoire-litteraire/ressources/xixe---xxie-siecles-d-kunz-w/ecriture-blanche-et-nouveau.html> (Consulté le 22/10/2016)

nature conventionnelle et arbitraire de la langue, la culture, la pratique, la subjectivité et la société.

Jacques Derrida dans sa « De la grammatologie » a développé une science de l'écriture, et y a lancé le développement d'une nouvelle méthode scientifique dans les sciences sociales. Avec cette nouvelle approche, les années soixante-dix verront naître un nouveau concept: la déconstruction. En effet, Derrida fait la déconstruction des propositions métaphysiques qui privilégient le «logos» dans la dichotomie parole/écriture en les qualifiant de logocentrique et phonocentrique» (Aydinalp, 2014).

Le phonocentrisme résulte d'un système de pensée qui méconnaît la relation entre la langue et la réalité donc de la pensée qui dit que le signe représente un concept ou bien un objet qui existe en dehors du langage et avant lui. La pensée occidentale depuis Platon jusqu'à aujourd'hui a couru derrière d'une archè principale (comme le dieu, la matière, l'esprit ou bien la vérité). Selon Derrida, cette pensée qui suggère que le sens existait avant la langue est une illusion de la pensée logocentrique. Logocentrisme est l'approche depuis Platon qui met au centre la parole et qui la conçoit plus fiable par rapport à l'écriture (Moran, 2011). Alors que rien n'est présent totalement dans les signes.

La pensée occidentale en se concentrant sur la «voix humaine» et en mettant l'écriture à l'écart est devenue non seulement phonocentrique mais aussi logocentrique. Elle croit à l'existence d'une présence, d'une « parole » téléologique, substance, vérité et réalité qui seront la fonction principale de la langue et de l'expérience. Elle manque d'un sens principal, non-questionnable qui est désigné par tous les autres signes (signifié transcendantal et signifiant transcendantal) qui vont rendre significatifs les autres signes. En différents moments, divers éléments ont assumé ce rôle. (Dieu, l'idée, l'esprit, la substance etc.) (Eagleton, 2011, p. 142) On peut déconstruire tous ces principes fondamentaux, si on les regarde de plus près. Nous pouvons démontrer que ces principes ne sont pas des choses qui supportent un certain système de sens de l'extérieur, mais qu'ils en constituent le produit. Ce genre de principes est la plupart du temps défini par ce qu'ils ont marginalisé. Ils forment une partie des oppositions binaires ce qui est mis au centre par le structuralisme.

Nous le savons, dans une société patriarcale, l'homme est le principe constitutif, alors que la femme qui est l'opposée, est marginalisée. Déconstruction en tant qu'approche, est en partie de creuser ces oppositions binaires et de démontrer que telles oppositions se creusent dans un processus de signification d'un texte. Ceci n'est pas

seulement une observation empirique, mais est une assertion universelle en ce qui concerne la nature de l'écriture. Parce que dans l'écriture elle-même, il y a une chose qui finalement échappe à tout le système et à la logique. Il y a l'élargissement, l'éparpillement et l'éruption du sens que Derrida appelle « la dissémination, qui ne peut pas être catégorisée dans les approches traditionnelles de la critique ». (Eagleton, 2011, p.143) L'écriture fonctionne comme les processus langagiers avec les différances, mais cette différance n'est pas un concept. Un texte peut nous «montrer» une assertion qui ne peut pas être formulée en ce qui concerne la nature de la signification et du sens. La révélation du concept d'écriture est un défi justement contre la pensée de structure, puisque une structure présuppose un archè constant, une hiérarchie de sens et un centre ; ce sont des idées qui s'ouvrent vers le questionnement que l'écriture est différance² infinie et defferal (ajournement).

Luce Irigaray, Julia Kristeva Hélène Cixous qui défient la pensée occidentale phallo(go)centrique dans l'ère post structural en suivant le chemin qui mène vers la déconstruction avec une nouvelle perspective de critique, de pratique d'écriture et de créativité féminine. Sous l'influence des concepts derridiens et autres, ces auteurs ont fondé une nouvelle vague de criticisme féminin envers les textes littéraires et philosophiques dans lesquels la femme était considérée à l'image de l'écriture comme secondaire et «supplément» par rapport à la parole «pleine» de l'homme.

Dans cette recherche, nous allons toujours poursuivre les traces de Jacques Derrida en nous concentrant sur le concept d'écriture féminine chez Hélène Cixous. Hélène Cixous présente l'écriture féminine comme un modèle contre la scène historique envahie par un concept d'écriture basée sur un mouvement de structure et de rhétorique masculine. Elle déconstruit le regard phallogocentrique de la pensée occidentale en utilisant l'image de Méduse dans son œuvre intitulée «Le Rire de la Méduse». Elle développe sa pratique personnelle à partir des lectures et de l'analyse de Jacques Derrida, mais aussi de Shakespeare, Edgar Allain Poe, Dostoïevski, Rainer Maria Rilke, James Joyce, Jean Genet et Clarice Lispector. Elle fonde sa pensée et le concept d'une écriture féminine à travers une économie libidinale féminine en dissociant ce qui est assujetti à la loi et au symbolique. Hélène Cixous met au centre la différence sexuelle.

² Le mot différance est une proposition essentielle qui a été formée par Derrida pour donner les deux sens non seulement celui d'ajournement mais aussi de differer en Français.

Suite aux approches culturelles et psychanalytiques de Derrida et de Lacan, nous témoignons d'une perte symbolique chez Hélène Cixous d'un texte à l'autre. Le mouvement incessant de rupture de la loi, de convergence-divergence au niveau de la linguistique dans l'écriture cixousienne est le résultat d'un travail langagier qui fouille les possibilités d'une déconstruction en développant un nouveau concept d'écriture par la mimesis, la poétique et l'éthique. L'art cixousien se bat contre la pensée phallogocentrique occidentale qui marque la société à travers des représentations sociales et culturelles où domine le « Un » de phallus. Dans ce sens, la déconstruction n'est pas une abolition, une analyse de la structure, mais un style de reconstruction et de reproduction chez Cixous.

Les années soixante-dix sont marquées par un nouveau mouvement de féminisme sous l'influence « post-structurale » autour de Julia Kristeva, Luce Irigaray et Hélène Cixous qui ont non seulement des points convergents mais aussi divergents (Sarup, 2010) en ce qui concerne la féminité, la subjectivité, la sexualité, le langage et le désir. Mais elles se focalisent toutes sur ce que Kristeva dit «la spécificité de la psychologie femelle et ses réalisations symboliques» (cité par Juncker, 1988). Selon Juncker avec l'arrière-plan ancré dans la linguistique, la psychanalyse et la littérature, les nouvelles féministes françaises explorent la dynamique de signes dans un monde dominé par le masculin qui a donné à la féminine une position de l'altérité dans une relation à soi valorisée par le masculin.

En outre, Laura Alexandre souligne qu'en employant l'image de Méduse, Cixous tente de déconstruire le phallogocentrisme de Jacques Lacan et la fermeture et la misogynie psychanalytique des femmes de Sigmund Freud. Elle cherche à émanciper tous les désirs et les impulsions sexuelles refoulés. Méduse, qui fonctionne comme une métaphore pour la multiplicité des femmes fournit un nouveau paysage rhétorique qui oppose les lois hiérarchiques imposant des restrictions sur le corps et la voix féminine. Comme les serpents sur la tête de Méduse, les femmes expriment une sexualité qui défie la structure. Comme Méduse, elles entrent le langage, via les locutions variées du désir féminin, qui sont inhibées par les rôles linguistiques, sexuels et historiques qui réduisent et effacent la «femme». L'écriture féminine représente l'autre voix de la sexualité libidinale féminine qui donne au monde de la créativité une sorte d'altérité séparée des positions structurales qui localisent le désir et l'expression dans la division anatomique. (2004)

Luce Irigaray, Hélène Cixous et Julia Kristeva, selon Ann Roselind Jones (1981), ont toutes un point commun dans leur mode de pensée, mais elles envisagent différents

modes de résistances et de mouvements. Ses points communs sont une analyse approfondie de la culture occidentale fondamentalement oppressive et phallogocentrique. Selon Jones, «depuis 1975, quand Irigaray a formé les recherches féminines à Vincennes, Hélène Cixous faisait partie du groupe de *Psychanalyse et Politique* et elle était une écrivaine prolifique des textes pour la maison d'édition, *des femmes*. Cixous étudiait les textes des écrivains comme James Joyce et Jean Genet qui ont produit des textes anti-phallogocentriques. Mais elle était convaincue que l'inconscient féminin était totalement différent des hommes et que la spécificité psychosexuelle chez les femmes habilite celles-ci à renverser les idéologies masculines et à créer des nouveaux discours féminins. Elle dit «Je suis là où ça parle»³ Elle a produit une série d'analyses des femmes qui ont souffert sous la «Loi Paternelle» dans «L'Angst» qui est une narration à la première personne, dans «Portrait de Dora» et «Le Nom d'Œdipe : des chants du corps interdit» et «Le Vivre d'Orange» (1979) où elle célèbre l'écrivaine brésilienne Clarice Lispector dont l'écriture a un gestuel typique qui n'est pas culturellement mais libidinalement féminin.»

D'après Alexandre, à la sortie du «Rire de la Méduse» en 1975 le texte a frappé l'audience féministe comme un texte révolutionnaire, et les anglo-américaines et les français ont largement rejeté cette écriture féminine que Cixous créait dans son essai. Malgré le fait qu'elle rejette l'opposition structuraliste binaire de Lacan ou bien autres ordres patriarcaux qui oppriment les femmes, il apparaît comme si elle crée une autre opposition binaire, prioritairement homme versus femme. Mais, ce qui a été ignoré par les lecteurs de Cixous, c'est sa technique rhétorique qui consiste à employer souvent les conventions pour les déconstruire. En argumentant pour les différences sexuelles essentielles entre l'homme et la femme, elle renverse l'expectation qui dit que ces différences créent les hiérarchies en prescrivant la femme dans une position inférieure. Plutôt, pour Cixous, la différence sexuelle laisse la différence dans l'expression qui n'a aucun ordre fixe. Cixous désire de réduire les systèmes oppressifs qui ont traditionnellement limité les femmes dans une place subordonnée sur les stades historiques, socio-économiques, linguistiques et littéraires. Elle rebelle contre non seulement la structure linguistique lacanienne où «le phallus est le

³ "Ça parle" est un formula Lacanien, mais dans son essai *Partie* publié à Paris par « des femmes » en 1976, Hélène Cixous se moque de l'obsession du père /phallus de la psychanalyse.

signifiant transcendantal» qui a pour but de désigner comme une entité les effets du signifié et le rôle sexuel qui confine la femme comme un objet passif. (2004)

Cixous argumente que son approche théorique à propos de l'écriture féminine émancipe les femmes et les aide à surmonter la patriarchie. Parce que pour Cixous, la sexualité représente le mouvement qui est un déplacement qui remplace les distinctions sexuelles. Femme, comme la Méduse dans l'argument de Cixous qui ne participe pas dans un monde fixe qui démarque les rôles féminins et masculins, elle n'entre que dans l'Ordre Symbolique comme l'inaperçu ou sans être entendu. Elle cherche plutôt à libérer la femme d'une idée de position linguistique ou sociale structurée comme un locuteur pour le désir ou l'expression masculin. Comme un féministe français, Luce Irigaray a proposé que l'acte de l'écriture reste attaché à l'expression et aux manifestations des désirs multiples des femmes. Irigaray comme Cixous invite la femme à explorer la «sexualité» comme «plurielle» et «localisée partout» et fait remarquer qu'il s'agit de la libération d'un système qui dépersonnalise celle-ci comme une commodité linguistique et sexuelle fixée par écrit et négociée par l'homme.

Les serpents métaphoriques qui se déplacent librement de la tête de Méduse correspondent à la théorie féminine de Cixous comme une activité discursive qui rejette le langage et le structuralisme stabilisés. Elle identifie que la femme qui écrit la femme et le corps peut représenter seulement le féminin quand la femme qui libère soi-même des contraintes linguistiques de l'oppression masculine et du langage phallique centré sur des modes de Lacan, et en effet, le cadre divisé du langage de Lacan est employé par l'homme et la femme, ce qui rejoint le système freudien aussi. Elle fournit un cadre par quoi on peut comprendre la fermeture psychanalytique contre laquelle Cixous rebelle par l'écriture féminine. En argumentant d'ailleurs autour de la fermeture et la castration complexe, Cixous dans son essai intitulé «Le sexe ou la tête ?» (1976) se décroche d'un modèle oppressif et sous-entend que la fluidité de l'écriture féminine, comme le corps femelle fonctionne comme les autres parts de la femme combinée en femme par le langage, le désir et l'expression. Cette fluidité comme les serpents de Méduse symbolise l'«émervellement» d'être plusieurs. Dans plusieurs conditions intellectuelles, psychologiques, et émotionnelles infinies, une fois que l'expression féminine s'est déplacée des paramètres fixés et qu'elles se sont toujours déplacées parce que le «caractère glissant» définit la sexualité féminine dans l'écriture féminine, le phallus disparaît dans l'agenda cixousien pour la réécriture du corps féminin.

«Dans la chaîne des métaphores, celles-ci qui organisent la culture... C'est l'opposition classique, duelle, hiérarchisée. Homme/femme, ça dit aussi automatiquement grand/petit, supérieur/inférieur. Ça dit haut ou bas, ça dit Nature /Histoire, ça dit transformation/inertie. En fait, toute la théorie de la culture, toute la théorie de la société, tout l'ensemble des systèmes symboliques, c'est à dire tout ce qui se dit, tout ce qui s'organise en tant que discours, l'art, la religion, la famille, le langage, tout ce qui nous prend, tout ce qui nous fait- tout est organisé à partir d'oppositions hiérarchisées qui renvoient à l'opposition homme /femme-, laquelle ne se soutient que d'une différence posée comme naturelle» (Cixous, 1976).

Donc selon Laura Alexandre (2004) même si l'écriture féminine apparaît difficile sinon impossible pour appliquer pratiquement comme une nouvelle forme rhétorique, Cixous a pour but d'arriver à son effet décentralisé exprimant la fluidité qui rebelle contre le libidinal et le culturel, le politique et typiquement l'économie masculine. Cixous entreprend la révolte contre le langage oppressif et le système patriarcal en élaborant deux méthodes primaires pour accomplir l'émancipation par les expressions accomplies par l'écriture féminine. C'est la récupération de son corps dans son rôle distinct comme «un insurgé nouvel». Une fois la femme récupère son corps, elle peut récupérer sa position dans le langage en renforçant par «l'expression de soi» comme elle rebelle contre la suppression qui la limite comme une commodité linguistique et économique. Cixous veut doter la femme d'un pouvoir par le langage et de donner à elle une identité, un soi. Elle veut remplacer la femme comme objet par la femme comme sujet en donnant à elle une voix réalisée et reconnue. Pour la femme, il n'y a pas une rhétorique prescrite, une économie fixée au travail, seulement et tout le temps, le corps écrit comme une inscription physique indéchiffrable, inconnue qui n'est pas entendue dans le langage fixe.

Dans l'incipit des «Sorties» (1975) Cixous demande «Où est elle ?» et fait un constat sur la localisation d'«elle» dans le rôle négatif des oppositions hiérarchiques activité/passivité, culturel/naturel, tête/cœur, logos/pathos, homme/femme. La critique de phallogocentrisme par les écrivains français, essentiellement par Derrida, le fantasme d'un sujet central idéalisé et le phallus comme un signifiant de pouvoir et de l'autorité placent ceux-ci dans le courant dominant français de l'antihumanisme, comme le fait la stratégie derridienne de renverser et de déconstruire le piège binaire dans lequel la «femme» est saisie par le discours occidental. Bien que Cixous étudie la question de différence d'une frontière masculine de l'exploration de Derrida de l'inconscient textuel, l'autre refoulé par l'écrivain est crucial à l'entreprise féministe français.

Dans sa philosophie de l'écriture-lecture, le texte se déplace infiniment sans début ni fin, «toujours déjà là». Différence sexuelle devient la différance, le deferral (ajournement) de la signification et la définition. Le modèle décentralisé de Derrida du «sujet parlant» s'entrecroise dans la pensée féministe française avec la découverte de l'inconscient comme un lieu de signification. (La subversion des notions occidentales de présence et de soi) et aussi avec la psychanalyse postfreudienne de Jacques Lacan. Influencé par le structuralisme, Lacan explore la subjectivité humaine dans une relation avec le langage donc situe la famille œdipienne dans un contexte plus largement social et linguistique. Dans son analyse de formation de soi, Lacan substitue le phallique, le père œdipien avec le nom du père, donc le père comme le représentant du langage, culture et autorité. (Lacan, 2013)

Par le langage, le sujet intériorise les lois de patriarcat (de la Loi). À cause de ses positions différentes dans la crise œdipienne, les hommes et les femmes entrent dans le langage que Lacan appelle «l'ordre symbolique» différemment. Dans le stage pré-linguistique et pré-œdipien, dans la terminologie Lacanienne, durant le stade de l'imaginaire, les enfants des deux sexes incorporent avec les corps de leurs mères, sans le sens de séparation et ni de peur de castration. L'imaginaire est donc allié avec les pulsions corporelles et conduites instinctives. Dans le moment œdipien de séparation, pourtant, l'enfant entre dans un système symbolique qui est gouverné par le Phallus selon le terme conflictuel de Lacan. Le sujet parlant est donc un sujet sexualisé : alors que le male s'identifie facilement avec l'autorité parental de «Logos» et constitue soi-même sans douleur comme le «phallique» «je», la femelle doit identifier soi-même avec le manque, l'absence et avec la négativité. Comme Lacan le met en avant «les femmes n'existent pas» dans ce discours phallogocentrique.

Dans la théorie féminine, le système de la signification doit être radicalement bouleversé si «la femme » est à trouver soi-même comme un sujet parlant de féminité. À des degrés divers, les féministes français essaient attentivement de distinguer entre les femelles biologiques et une position féminine linguistique, donc la femme entre guillemets. Pour localiser cette féminité linguistiquement et culturellement refoulée, Kristeva, Irigaray et particulièrement Cixous célèbrent la sexualité féminine, le désir pré-linguistique corporel inapproprié avec les systèmes phallique/symbolique. «La femme» doit en d'autres mots écrire son corps pour découvrir soi-même. Elle doit explorer sa

jouissance, son plaisir sexuel «Ecris toi même, il faut que ton corps se fasse entendre» dit Cixous dans «Le Rire de la Méduse».

Le mythe féminin que l'auteur propose en fondement de sa poétique est aussi une éthique. Théorisant sa propre pratique et celle des écrivains qu'elle admire et donc elle nourrit sa pensée, Hélène Cixous n'hésite pas à caractériser comme «féminine» une économie libidinale qui s'oppose à celle, marquée par la coupure et la rétention ce qu'elle appelle aussi la douleur de la réduction, tout entière soumise à la Loi et au symbolique. On peut considérer qu'il s'agit là d'un coup de force théorique et voir pourquoi la différence sexuelle comme une dimension cruciale du travail poétique est au centre.

C'est dans les années 1975 en intervenant activement dans les mouvements des femmes qu'elle proclame la possibilité et la nécessité pour elles de regagner leur corps, prendre enfin la parole et créer. On sait l'impact qu'ont ces textes qui posaient des nouvelles questions et déplaçaient les hiérarchies. Ils ont fait l'objet et le font encore de nombreuses discussions théoriques en particulier dans les milieux féministes américains. Nous voudrions simplement rappeler qu'il ne s'agit pas pour Hélène Cixous de figer l'opposition masculine et du féminin dans laquelle nous sommes tous prise, mais au contraire d'essayer par tous les moyens et d'abord grâce au travail poétique de la dépasser en multipliant les différences, en s'intéressant aux ambivalences et en insistant sur les passages et les échanges de l'un à l'autre. Masculin ou féminin, les mots sont là parce que nous sommes nés dans la langue et dans l'Histoire selon Cixous.

L'écriture pour Hélène Cixous est une activité de sauvegarde en même que d'exploration. Le corps se fait écriture et ce sont les textes dans leur mouvement qui produisent le sens. Elle évoque ainsi l'Algérie, Oran le paradis perdu, la mort du père, la mère étrangère, la guerre, l'exil, la multiplicité des langues et des cultures qui constituent le fondement de son écriture.

Dans notre recherche nous allons d'abord clarifier les concepts derridiens comme la grammatologie, la métaphysique de présence, le logocentrisme, le phonocentrisme, la différance, la trace et la dissémination qui constituent le fondement même de la déconstruction derridienne mais qui guette aussi le texte cixousien comme une méthode de pensée et d'analyse. Ensuite nous allons examiner l'écriture cixousienne et faire une lecture de déconstruction de ses textes à travers les oppositions binaires corps/esprit, nature/culture, soi/autre, sujet/objet, vie/mort qui sont toutes à l'origine de l'opposition centrale femme/homme selon Cixous qui est à la recherche d'une sorte d'écriture

féminine qui dépasse les frontières de l'opposition sexuelle et qui tente de buter sur l'autre, le multiple, la poétique, la mimesis et la création et ainsi, essaie de mettre au centre la différence sexuelle et l'appartenance à ce qui est féminin.

Suite aux approches culturelles et psychanalytiques de Derrida et de Lacan, nous témoignons d'une perte symbolique chez Hélène Cixous d'un texte à l'autre. Le mouvement incessant de rupture de la loi, de convergence-divergence au niveau de la linguistique dans l'écriture cixousienne est le résultat d'un travail langagier qui fouille les possibilités d'une déconstruction en développant un nouveau concept d'écriture par la mimesis, la poétique et l'éthique. L'art cixousien se bat contre la pensée phallogocentrique occidentale qui marque la société à travers des représentations sociales et culturelles où domine le «Un» de phallus. La déconstruction n'est pas une abolition, une analyse de la structure, mais un style de reconstruction et de reproduction chez Cixous.

Dans cette recherche, notre but est d'analyser le discours cixousien et de retracer le cheminement et l'aventure d'une réécriture-relecture qui la mène «de la scène de l'inconscient à celle de l'histoire». Sous cette optique, nous allons poursuivre une lecture de déconstruction des œuvres de Cixous, «La jeune née» (1975) un essai qui «théorise» l'écriture féminine, «Portrait de Dora» (1978) et «Le Nom d'Œdipe, les chants du corps interdit» (1976) qui sont des pièces de théâtre où il sera question du drame du sujet par une lecture de déconstruction du couple sujet/objet et corps/esprit. Ensuite nous allons faire une analyse des textes de Cixous, de «Dedans» (1969) dans lequel une écriture de l'intérieur retrace les points qui mènent le sujet-femme et la narratrice vers une écriture féminine due à la perte douloureuse de son père qui vient combler ce manque au niveau symbolique et d'un autre texte auto fictif de Cixous intitulé «Les rêveries d'une femme sauvage, scènes primitives» (2000) dans lequel nous allons mettre au point le caractère d'une écriture du corps à partir d'une lecture de déconstruction du couple soi/autre. Pour finir nous allons questionner en profondeur le discours poético-politique de Cixous à partir d'une lecture de déconstruction de son œuvre intitulé «OR les lettres de mon père» (1997) par une accentuation sur la différence sexuelle.

Dans un premier temps nous allons définir les traits d'une écriture féminine tel qu'elle est décrite par Cixous qui s'enracine à partir d'une écriture du corps et de l'inconscient qui est une stratégie rhétorique chez elle et qui nourrit son imaginaire poétique. Deuxièmement, nous allons faire référence à la différence sexuelle sous l'optique cixousienne en tant qu'une créativité poétique et définir les traits de la création

féminine et expliquer les moyens par lesquels l'inconscient féminin devient une source scripturale. Troisièmement, nous allons mettre au point la dissémination derridienne comme un moyen pour développer la productivité féminine et l'ouverture vers l'autre en décrivant la différence entre une économie féminine libidinale et une économie masculine libidinale. Il est aussi inévitable de démontrer comment est organisée une économie libidinale féminine pour inaugurer une écriture féminine comme une invocation poétique. Quatrièmement, nous allons poursuivre les traces d'une subjectivité féminine dans le discours et démontrer la pluralité et la multiplicité de la subjectivité féminine. Ensuite, avec un parcours de biographie Cixousienne, nous allons mettre au point le caractère auto fictif de l'écriture Cixousienne en passant par l'Algérie, le deuil, la perte, l'exil etc.

2. PREMIER CHAPITRE-AUTOUR DE LA DECONSTRUCTION COMME METHODE D'ANALYSE ET DE PENSEE

Derrida est une figure centrale de l'écriture considérée comme «l'événement» déclencheur de la remise en cause de la pensée occidentale qui couvre la période de trois dernières décennies du XXème siècle au sein des intellectuels. Il s'attarde sur l'écriture, particulièrement sur l'écriture littéraire, qui est refoulée par la philosophie et la métaphysique occidentale de présence hors de la «parole pleine» considérée comme l'abaissement et le travestissement. Il interroge la philosophie vis-à-vis la littérature en développant une méthode d'analyse, de pensée et de critique littéraire autour du concept de la «déconstruction» qui est un renversement des hiérarchies duelles, oppositionnelles en défiant la philosophie centrée sur «Logos», suivant le chemin mené vers la différence (différance) par la décentralisation nietzschéenne et la déstructuration de Heidegger.

Chez Jacques Derrida la philosophie se chevauche avec la pratique littéraire, c'est une autre manière de penser dont l'enjeu est de se défaire des oppositions conceptuelles, rationnelles à partir d'une pratique de la déconstruction qui met sous rature celles ou ceux qui sont en marge des textes. Pour ce faire, Derrida développe une série de notions liées à l'écriture elle-même comme la différence, la trace et la dissémination au sein des textes philosophiques et littéraires. En effet, la déconstruction derridienne défie toute structure basée sur un centre comme l'homme, le dieu, la parole, le sens etc. en s'ouvrant vers les éléments qui sont restés à part que Derrida appelle «restance» et sont mis sous rature et en marge comme la femme, l'écriture, la nature etc.

Derrida dénonce le clochement d'un «Glas» (1990), l'une de ses œuvres célèbres, comme la fin mortelle de la métaphysique occidentale de présence qui traite un texte de Hegel, doublé par le texte de Jean Genet. Les textes choisis ne sont pas le produit d'un hasard, mais un choix conscient qui renvoie au père de la «loi» philosophique de synthèse et d'antithèse et le «fils» de la littérature jusqu'au mal traité par la philosophie occidentale. Ainsi il défait la pensée philosophique occidentale et «logocentrique» qui est méfiante envers la littérature. Il questionne la position de la philosophie envers la littérature par une série de textes consacrée à Antonin Artaud, à Edmond Jabès dans son œuvre intitulé «l'écriture et la différence» (1967), à Jean Genet dans «Glas» (1990), à Hélène Cixous, dans «H.C., c'est à dire» (2002) etc. et un texte intitulé «la mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique» (1971) par lesquels il réconcilie la philosophie avec la littérature qui est négligée par bien de philosophes occidentaux.

Notre étude porte sur cette réconciliation à travers les textes de Derrida sur la déconstruction derridienne et la lecture de déconstruction pratiquée par Hélène Cixous afin d'approfondir ce lien de philosophie et de littérature à travers un concept de l'écriture développé par Jacques Derrida dans son œuvre gigantesque intitulé «De la grammatologie (1967)» et dans «L'écriture et la différence (1967)». Hélène Cixous défie la pensée phal-logo-centrique à partir de la pensée derridienne de logocentrisme et toute en restant dans l'inscription littéraire et philosophique à partir de la poésie, la politique et l'éthique propre à elle-même.

Pour ce faire, nous devons d'abord nous familiariser avec les concepts derridiens originaires de sa notion d'écriture comme la différence, la trace, la dissémination, la grammatologie, la métaphysique de présence, le logocentrisme, le phonocentrisme etc. Chaque étape de l'étude est renforcée par un concept derridien qui nous renvoie à la déconstruction comme un concept clé de la méthode, de la pensée et de la critique littéraire de Jacques Derrida dans les différents stades de notre lecture de déconstruction de textes cixousiens.

Chez Hélène Cixous, la philosophie est au carrefour de la littérature et de la poésie. Son œuvre est ce lieu de rencontre de la philosophie avec la littérature qui lance la forme littéraire comme un lieu incessant de mouvement dans laquelle la théorie se chevauche avec la pratique, donc le philosophique avec le littéraire. «Il s'agit d'un mouvement perpétuel de signifiant qui s'ouvre vers l'espace d'une prolifération indéterminée et libre d'intentionnalités incessamment joué, déjoués dans le déploiement de leur infinie alternance, signifiante et différence».⁴

2.1. Le Problème Et Le But De La Recherche

Dans cette recherche, le but est de démontrer l'utilisation de la technique de déconstruction qui est développée par Jacques Derrida comme une approche scientifique dans l'œuvre d'Hélène Cixous, la critique du système linguistique qui est gouvernée par le système symbolique/phallique, les constituants de cette nouvelle forme d'écriture féminine et l'effet produit sur les écrivains contemporains de ce nouveau discours développé par Cixous. L'étude comprend non seulement une exploration d'une lecture de déconstruction des proses, des pièces de théâtre, des essais, des œuvres fictives et du

⁴https://www.academia.edu/1475575/Lire_en_d%C3%A9construction._Note_sur_l%C3%A9criture_de_Jacques_Derrida (Consulté, 12.05.2017)

discours productif de Cixous mais aussi essaiera de répondre à une série de questions concernant la poétique, l'éthique, l'écriture, le langage, le corps, le potentiel d'une économie féminine libidinale, l'ordre hiérarchique symbolique du discours. Nous tentons de faire une lecture de déconstruction du désir féminin dans la langue, la critique textuelle et la création littéraire en ce qui concerne l'écriture féminine dans l'œuvre de Hélène Cixous.

Nous allons essayer de trouver des réponses aux questions suivantes en analysant ses critiques littéraires, ses essais et ses pièces de théâtre, ses œuvres fictives:

1. Comment est déconstruit par Hélène Cixous le système symbolique (phallique) de la pensée occidentale qui refoule la création littéraire féminine ?
2. Pourquoi est développée une écriture féminine à partir du discours féminin qui comprend les rêves, l'inconscient et le corps?
3. Comment est développé ce style d'écriture qui est à la fois grammaticale, rhétorique, poétique et «féminin» ?
4. Comment bouleverse l'écriture féminine les frontières de l'opposition sexuelle ?
5. Comment est déconstruite chez elle l'opposition binaire hiérarchique (couple homme/femme) qui est vue comme le fondement de la violence exercée par le phallogocentrisme et qui est à la base des représentations sociales, culturelles et psychiques codées par une économie libidinale masculine ?
6. Pourquoi est mise au point une économie libidinale féminine qui génère une écriture féminine ouverte vers l'autre disséminée à partir d'une semence génératrice « féminine » ?
7. Quelles sont les traces de la subjectivité féminine sur la textualité cixousienne ?
8. Quelle est l'influence de ce nouveau discours développé par Cixous ?

Comme on l'a remarqué, dans les années 70, l'influence de la grammatologie derridienne sur Cixous est frappante. «La jeune née» (1975), «Le Rire de la Méduse» (1975), «La tête ou le sexe ?» (1976) et «La venue à l'écriture» (1977) développent un concept de l'écriture féminine qui est basé sur l'économie libidinale féminine qui positionne la

différence sexuelle dans un domaine de représentation culturelle, sociale et psychique. Hélène Cixous déconstruit la pensée occidentale phallogocentrique par ses essais et ensuite elle fait la critique du système symbolique/phallique et suspend le discours structuraliste lacanien et la psychanalytique freudienne misogyne. Comme l'indique Derrida, «l'écriture est parricide, hors-la-loi, elle est un fils orphelin qui s'expose à la perte» (1972, p. 182).

L'écriture cixousienne est une écriture qui dénonce l'influence qu'exerce le phallogocentrisme sur la philosophie et la littérature. Bien que la philosophie a toujours exclu la littéralité, chez Cixous la littérature était un territoire où la poésie se chevauche avec la politique. Elle essaie de réhabiliter l'écriture par une nouvelle forme d'écriture féminine.

Les essais, les fictions, le théâtre chez Cixous construisent une archive de représentations et un lieu poétique où se déploie l'imaginaire corporel. Comment est fondée cette écriture féminine à partir d'une écriture de corps ? Quelles sont les stratégies à la fois poétiques, politiques et rhétoriques utilisées par Cixous pour écrire le corps ? Pour répondre à ces questions, il faut bien souligner que l'écriture chez Cixous témoigne d'une subjectivité féminine mouvante et ouverte à une altérité aux contours incertains et changeants qui se lie à une corporalité et textualité singulière. Il en ressort cette subjectivité féminine et cette textualité singulière qui visent plutôt le mouvement et la mouvance.

D'autre part, la dissémination est une activité liée à la déconstruction derridienne qui échappe à toute unité et ne peut pas être pensée que dans le multiple et la pluralité. Le sens est chaque fois éparpillé dès qu'on le considère être rattrapé. Dans ce sens, la dissémination est un défi contre la loi phallogocentrique où il n'y a qu'un signifiant (phallus). Comment dissémine l'écriture cixousienne qui donne à réfléchir l'écart, la déviance, l'autre et le déplacement et suggère une plurivocité du sens présente par les traces écrites au-delà de fixités de nominalisation ? Comment devient l'inscription féminine le lieu d'une semence génératrice qui dépasse le "Un" de phallus en s'ouvrant vers l'autrui à l'image d'un germe «maternel» ? Ce sont celles qui exigent une réponse.

Peut-on passer sans souligner que la différence sexuelle est vue comme une pratique de lecture de la société et de différents champs de la pensée. Comme le déclare Mara Negrón dans son recueil de «Lectures de la différences sexuelle» (1990, p. 9) que «la différence sexuelle est bien la question de notre siècle, qui nous soulève, nous fait

glisser, nous désaltère, parce qu'elle interroge les bases d'un système de pensée qui s'est toujours perçu comme unicitaire». A ce niveau, ces questions sont à accentuer : Quel est le rapport entre la fiction et l'essai chez Cixous en ce qui concerne l'écriture féminine? Comment aborde-t-elle les thèmes comme l'exil, la rêverie, l'imaginaire, le deuil, l'algériance etc. à travers l'écriture féminine?

L'écriture féminine a pour l'objectif de déconstruire la pensée occidentale et le système social et culturel qui refoulent la production féminine. L'écriture féminine, est-elle une démarche utopique pour défaire le refoulement de la création féminine dans une société qui a des représentations socialement et culturellement codées par une économie libidinale masculine ou est-elle un moyen qui puisse avoir des répercussions sociales et culturelles qui s'ouvrent vers le développement d'une nouvelle vague critique? Comment sont bouleversées les frontières de la différence sexuelle par l'écriture cixousienne qui est à la fois grammaticale, poétique, philosophique et féminine pour arriver à un questionnement concernant l'autre et la dualité en mouvement?

Hélène Cixous dans son essai «De la scène de l'inconscient vers la scène de l'histoire : chemins d'une écriture» (1990) explique le rôle de l'écriture et du langage pour sortir de son «moi» vers la rencontre avec l'autre par le biais du travail du langage. Il s'agit donc d'un nouveau discours sur l'écriture et «le moi» développé à partir de la pratique d'écriture féminine. Dans cette étude le but est donc, d'entreprendre l'utilisation de la technique de déconstruction derridienne dans l'œuvre d'Hélène Cixous et la critique du système linguistique gouvernée par le système symbolique/phallique. L'étude comprend non seulement une exploration et évaluation d'une lecture de déconstruction des œuvres de Cixous mais aussi posera une série de questions concernant la poétique, l'éthique, l'écriture, le langage, le corps, la potentiel d'une économie féminine libidinale, l'ordre hiérarchique symbolique du discours et la différence sexuelle.

2.2. L'importance De La Recherche

Cette étude se veut authentique dans son domaine, car le sujet n'est pas encore étudié dans le cadre d'une thèse en Turquie. Il n'y a qu'une seule œuvre de Cixous (Rüya dedim sana⁵) qui est traduit en turc et une thèse intitulée «Voix et Mémoires-les éléments autobiographiques dans l'œuvre d'Hélène Cixous» (Eroğlu, 2012). Nous avons l'intention de remplir au niveau socio-culturel, psychologique, éducatif, critique, littéraire, linguistique, les lacunes d'un sujet ayant des répercussions académiques et nous

⁵ "Rêve je te dis" en français.

considérons son gain pour les chercheurs et la communauté scientifique.

La déconstruction est une approche de recherche qualitative, bien qu'il y ait de nombreuses études sur ce sujet dans le monde, elle est un champ de recherche restreint en Turquie. Notamment les explorations de la déconstruction en ce qui concerne l'analyse de textes littéraires et linguistiques se limitent à des lectures hiérarchiques. Cette méthode heuristique a été longtemps négligée par la communauté scientifique en Turquie, alors que c'est une approche qui se veut importante, pratiquée avec de l'enthousiasme dans les milieux intellectuels mondiaux.

Derrida lui-même définit «la déconstruction» comme une subversion systématique de la pensée occidentale. Les sorties au long terme du travail peuvent entraîner un moment de confrontation en ce qui concerne la question féminine avec la possibilité de nous conduire vers les nouveaux contextes dans lequel notre pays qui a des liens communs avec Europe au niveau historique, culturel et d'explorer avec une profonde lecture de déconstruction de ses processus propres historiques, identitaires, socioculturels.

La différence sexuelle est un autre point qui attire l'attention du chercheur dans un monde globalisé où les différences sont assujetties à une tache de répression qui refoule la constitution identitaire, historique, psychique et sociale de l'individu sous l'emprise d'une exclusion aux facettes multiples. La différence sexuelle appréhendée comme une sorte de richesse vis-à-vis l'autrui et l'altérité ouvre un chemin qui mène le chercheur et la communauté scientifique vers la découverte non seulement d'une sujet-femme qui prend de l'initiative pour la constitution de son identité aussi bien culturelle, sociale et historique que d'une société pluriculturelle, multilingue, hétérogène qui réduit toute tentation d'attaque à une identité multiforme.

L'appel historique de Cixous aux femmes et à l'écriture féminine qui s'y accompagne est un cri pour creuser le fondement d'un discours philosophique, littéraire, critique fondé autour d'un logos, d'un phallus et d'un techné principaux originaires de dichotomies. Cet appel trouve un écho dans le réseau social et la tache de chercheur est de trouver de réponses au niveau académique.

2.3.La Méthode De La Recherche

Dans les années soixante, il y a un écart qui se montre par une emphase de langage vers une plus spécifique notion de l'écriture. «Comme Derrida déclare dans *De la grammatologie* depuis quelque temps, en effet, ici et là, par un geste et selon des

motifs profondément nécessaires... on disait langage pour action, mouvement, pensée, réflexion, conscience, inconscient, expérience, affectivité etc. On tend maintenant à dire écriture pour tout cela et pour autre chose.» (Johnson, 1993, p. 4).

Dans le colloque international sur les langages critiques et les sciences humaines à l'Université John Hopkins en octobre 1966, Derrida a délivré un essai intitulé «Structure, signe et jeu dans le discours de sciences humaines» dans lequel il a fait un questionnement profond du structuralisme, spécialement celui du centre qui peut être considéré comme une série de métaphores qui ont son propre histoire, par laquelle on peut tracer l'histoire de la métaphysique, non seulement «essence», «existence», «substance», mais aussi «sujet», «transcendentalité», «dieu» et «homme». Tout cela substitue pour le centre ou bien la structure que Derrida, suivant Heidegger, suggère, est «la détermination de l'être comme présence».

Le but de Derrida est de questionner les codes de métaphysique occidentale à un niveau profondément culturel dans lesquelles son histoire a été déterminé par une succession de ce qu'on appelle de métaphores substitutionnels où un nombre de termes ont été substitués pour le centre. (La structuralité de structure). Cela démontre que dans l'occident, l'histoire de la métaphysique a été considérée par les constructions idéologiques jusqu'à ce que Heidegger l'ait radicalement révélé pour ce qu'elle était. Suivant Heidegger, Derrida a commencé au processus de décentralisation de structure et de toutes ses substitutions. Cette décentralisation appelle en question non seulement le signifiant transcendantal mais aussi le sujet souverain (Peters et Burbules, 2004, p 68).

Le philosophe français, Jacques Derrida (1930-2004) a présenté dans ses écritures une attitude provocatrice en ce qui concerne la déconstruction de la tradition métaphysique de l'occident, la métaphysique de présence, le logocentrisme, le sujet souverain et le signifiant transcendantal. L'œuvre fondamentale de Derrida comme «La voix et le phénomène», «De la grammatologie» et «L'écriture et la différence» ont abouti à un débat vif juste après leur publication en 1967. Est-ce que la déconstruction est seulement une critique nihiliste ? Ou bien Derrida, offre-t-il réellement une nouvelle façon de penser par les notions de base philosophique comme le langage, la signification, le savoir, l'écriture et la subjectivité ? Qu'est-ce que c'est la déconstruction ? Une nouvelle méthode critique ou une sorte de style d'écriture ?

Le scope de cette recherche est la déconstruction et l'analyse contextuelle des textes de Hélène Cixous. Dans ce sens il est crucial de mettre au point les termes comme

la trace, la déconstruction, l'écriture grammatologique, la métaphysique de présence, la déconstruction des oppositions binaires (sujet/objet, homme/femme, vie/mort, nature /culture, corps/esprit etc.), différance et dissémination. L'un de thèmes central dans l'écriture de Derrida est la déconstruction de la métaphysique de la présence. Derrida déclare que son usage de terme de déconstruction prend source de notion de Heidegger présenté dans «Sein und Zeit» (1927) de la destruction (destruktion) de la métaphysique occidentale. Selon Heidegger la métaphysique occidentale présuppose que l'être est présent dans la présence. Dans «De la grammatologie» Derrida argumente que comme Heidegger la métaphysique de la présence exige la définition de la signification de l'être, du temps et de la subjectivité comme présence.

La déconstruction peut être vue comme une opération négative pour détruire les concepts élaborés dans la tradition métaphysique de l'occident sur l'être comme présence. Derrida néanmoins prend une attitude critique envers l'image mécanique de défaire des structures en rapport avec la déconstruction. Dans sa «Lettre à un ami japonais» (2003) il argumente que la déconstruction a été malheureusement associée à une image nihiliste et à une réduction négative ou bien à une méthode mécanique de défaire une construction. C'est pourquoi il a accentué dans ses écrits que la déconstruction ne peut pas être réduite à une instrumentalité méthodologique ou bien à une série des règles et aux procédures transposables.

Si on doit donner une définition de la déconstruction, elle pourrait être un acte de lecture qui laisse l'autre à parler. Cela a deux conséquences, la déconstruction est un acte singulier du texte, non pas une méthode appliquée au texte pour arriver à la lecture. La déconstruction n'est pas une chose dans ce sens, elle est une situation ou bien un évènement de lecture. La déconstruction est ce qui arrive. Elle n'existe pas séparément du texte, mais se développe au moment de la lecture. La lecture de Blanchot par Derrida, la lecture de Proust par Man, la lecture de Eleanor Byrne du film Disney sont de déconstructions, mais il n'y a pas de déconstruction en dehors de ces moments ou bien de situations de la lecture. C'est pourquoi la déconstruction est unique et singulier au texte. Il n'y a pas de déconstruction hors de texte et la déconstruction est un acte de lecture sans cesse (Mc Quillan, 2000, p. 6).

La déconstruction n'est pas une méthode stable que l'on peut utiliser et appliquer sur un texte quelconque, plutôt elle prend forme en rapport au texte ou au contexte. Selon Derrida elle n'est jamais clôturée dans un système, elle a besoin de quelque

supplémentarité finale chaque fois qu'elle court le risque de stabilité ou de saturation d'un discours finalisé (doctrine, méthode, corpus canonique etc.) Qu'est-ce que c'est alors la déconstruction si elle n'est pas une méthode stable applicable sur un corpus canonique, si elle n'est pas une forme et si elle n'est pas une analyse choisie par le sujet parmi d'autres ?

Derrida décrit la déconstruction comme un événement textuel. Le lecteur n'a pas besoin d'anticiper activement ni de performer la déconstruction. Chacun des textes apparaît différemment parce qu'il présente plusieurs possibilités de l'interprétation en accordance avec des différentes lectures historiques et de compréhension. La déconstruction n'est pas seulement un événement qui se produit en rapport avec la position historique unique du lecteur, mais plutôt le texte même a les mots et les phrases pour différentes et même contradictoires quant aux interprétations du texte. Donc, la déconstruction est surtout sensitive à une signification multiple et même contradictoire des mots et des phrases. Elle ne dissimule pas les inconsistances du texte mais se concentre plutôt sur l'analyse.

La lecture de déconstruction est contrôlée par une conscience de critique de soi et se définit par une absence d'intentions de l'auteur dans laquelle il n'y a pas un retour au sens original du texte et ainsi le rapport avec le texte original est interrompu. La façon de lire d'une manière déconstructive suit l'événement de la dispersion du sens et fait une analyse des anomalies, des apories qui se trouvent dans le texte. Il n'est pas question d'arriver au sens originel du texte. D'ailleurs la déconstruction n'essaie pas de dissimuler les anomalies dans le texte ou bien de les appliquer afin d'arriver à une plus grande consistance dans l'interprétation du texte.

La lecture de déconstruction est une manière de révéler le comment des notions philosophiques et les structures qui fonctionnent dans le texte. Elle n'est pas une activité négative, une démolition nihiliste ou bien une destruction. Elle permet d'arriver à un plus profonde compréhension et interprétation de structures et d'entités textuelles et de trouver une manière de reconstruire la construction. Pour Derrida la déconstruction désigne une restauration généalogique plus qu'une démolition.

Déconstruction requiert non seulement le savoir des systèmes et des concepts et une analyse de comment ces systèmes fonctionnent. Déconstruction est une activité anti-structuraliste parce qu'elle révèle les points dans le texte et les structures qui n'appartiennent pas et qui ne peuvent pas être réduites aux structures consistantes. Donc

la déconstruction fonctionne dans les deux sens : aussi bien dans et hors les structures. Derrida en parle comme une double-écriture, une double-séance. L'analyse déconstructiviste implique, aussi bien qu'on puisse apercevoir, non seulement le texte écrit mais aussi ce qui est exclu et effacé dans la procédure d'écriture. Dans ce sens, la déconstruction se produit dans les limites de la philosophie, du langage et de la littérature et essentiellement de «l'autre de langage». Derrida argue que sa critique de logocentrisme n'est qu'une quête pour «l'autre» et «l'autre de langage». La critique de la métaphysique de la présence dévoile l'absence de l'intention originelle, le référent et le sens du texte. Le texte devient seulement une composition de traces par lequel l'on peut arriver à l'intention originelle, mais qui ne peut jamais être attrapée ou bien comprise comme telle. Déconstruction est une analyse interminable.

C'est pour cela, l'analyse de déconstruction produit de transgressions et de déplacements en suivant les points de conjoncture où le sens est disséminé en créant plusieurs interprétations et écarts. Il y a ainsi les éléments mis sous rature et réprimés dans le texte qui sont dévoilés. La déconstruction défait les structures anciennes et relève les limites de la tradition prévalent, l'interprétation, la loi et la structure. La déconstruction n'est jamais complète, close et conclue, mais plutôt elle trace le mouvement que l'altérité nécessairement produit dans les structures et les lois.

La déconstruction pose certains problèmes en ce qui concerne sa description. Le terme déconstruction peut être considéré comme une métaphore ou bien un quasi-concept, qui n'a pas un référent ou bien un sens conceptuel, une propriété, mais elle est plutôt un terme indicateur de guidage. Elle n'a pas d'identité, elle est une sorte de devenir. Le meilleur moyen de comprendre ce que c'est la déconstruction est de faire une lecture et une analyse des écrits de Derrida.

Au cours de ce chapitre nous allons revenir en détail sur différentes références théoriques. L'écriture cixousienne ne peut pas être lue qu'à partir d'une théorisation du texte et de théories critiques qui ont marqué non seulement l'écriture d'Hélène Cixous, mais aussi de celle des féministes poststructuralistes à partir des années 1970. Ces théories critiques sont :

- La linguistique Saussurienne
- La théorie freudienne du rêve
- La psychanalyse lacanienne
- La grammatologie derridienne

- Les théories des économies libidinales et politiques (Stevens, 1999, p 18)

La méthode de la recherche consiste d'une étape de déconstruction des dichotomies nature/culture, homme/femme, sujet/objet, vie/mort, soi/autre dans lequel un terme est privilégié sur un autre dans lequel il y a une phase de renversement et une phase de neutralisation. Dans chacune de ces phases, l'écriture féminine de Cixous sera exposée à une lecture de déconstruction. Nous allons utiliser une méthode à deux échelles :

Nous allons faire une analyse des documents pour une lecture de l'écriture, l'éthique et la poétique appartenant à Cixous. Nous allons révéler les relations entre le texte, la critique littéraire, l'écriture, les formes langagières, le corps, le rêve, les éléments de l'inconscient, le devenir-soi et le devenir-autre.

Finalement en adoptant l'approche de déconstruction et en utilisant une méthode de recherche qualitative, l'étude sera terminée par une analyse méta-textuelle et contextuelle des textes cixousiens divers qui sera suivie par une évaluation et discussion des résultats concernant les points de vues des spécialistes suite à une analyse textuelle et contextuelle des documents et du discours de l'écrivain.

2.4. La Grammatologie Et L'écriture Chez Jacques Derrida

La problématique de Derrida est fondée sur l'avènement d'une «science» de l'écriture qui est la grammatologie. C'est autour de cet axe théorique qu'il a fondé son approche d'analyse des textes. «De la grammatologie» (1967) et deux séries de trois livres qui sont écrits en 1967 («La Voix et le Phénomène», «De la Grammatologie», «l'Écriture et la Différance») et en 1972 («Positions», «Marges de la philosophie» et «Dissémination») nous importent beaucoup.

Dans «De la grammatologie», en développant son approche, Derrida déconstruit le centre revendiqué depuis toujours par la métaphysique philosophique, théologique et aussi par les structuralistes. Il privilégie l'écriture sur la parole, la «trace» sur le signe, le texte sur le dire en renversant les oppositions hiérarchiques duales. Par-là, Derrida rejette toute une tradition métaphysique du «logocentrisme» qui considère la parole plus présente que l'écriture, et qui n'en serait qu'une copie maltraitée.

D'autre part, les livres importants de Jacques Derrida dont celui publié suite à la conférence en 1966 à Baltimore aux États-Unis sur «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines» dans lequel il développa le fondement de ce qui se nommera par la suite «déconstruction». Mais parallèlement à cela, il faut citer «L'écriture et la différence» qui est un recueil d'articles rédigés entre 1959 et 1966, et «De la

grammatologie» dans lequel il fait la déconstruction de la pensée occidentale en mettant sous rature les termes de la philosophie occidentale classique. Donc le nom de Derrida est devenu synonyme de terme de déconstruction.

«De la Grammatologie» est l'ouvrage majeur de la contestation derridienne dans laquelle on témoigne de la déconstruction de textes qui sont négligés, mises en marge, marginalisés et de la déconstruction du logocentrisme et du phonocentrisme qui prennent source des écrits de grands auteurs de la pensée et de la philosophie occidentale comme Lévi- Strauss, Jean Jacques Rousseau, Ferdinand de Saussure, Artaud, Bataille, Jean Rousset, Freud. La grammatologie se compose de trois axes fondamentales dont la première est la démarche de déconstruction d'où émerge deuxièmement une science de l'écriture et enfin le précieux terme bouleversant « la différance ».

Derrida à partir d'une critique de la conceptualité rationnelle où il remet en cause les dichotomies hiérarchisées se voue à construire son point de vue méthodique de la déconstruction dans une partie importante «De la grammatologie», notamment dans les passages concernant «Tristes Tropiques» (1955) de Lévi-Strauss qui sont reliés à «Essai sur l'origine des langues» (1755) de Jean Jacques Rousseau et qui contient aussi un chapitre sur l'écriture. Les deux auteurs s'accordent pour le refoulement de l'écriture et le rejet de cette dernière dans les ténèbres extérieures. Puisque selon ces auteurs, l'écriture évoque l'aliénation, l'oppression religieuse ou politique dû à la matérialité obscurcissant de la lettre qui tue la parole vivant et libre, «la voie de la nature». Tout cela dans un logocentrisme bien déclaré (qui va ailleurs de pair avec l'ethnocentrisme) (Fontaine, 1969)

Dans la première partie de la grammatologie Derrida affirme l'idée que Lévi-Strauss associait l'introduction de l'écriture au monde moderne avec la violence et voyait l'écriture comme un élément qui vient déranger la nature libre et heureuse de «bon sauvage» de Rousseau. Cette violence exercée par l'écriture annonce déjà pour eux l'existence d'un signifiant transcendantal (absolu) dans une parole vive et première qui nous renvoie à une idée d'origine. Rousseau et Lévi-Strauss voyait alors dans la voix une présence absolue rongée par la violence qui est l'écriture elle-même. Derrida amène aussi son lecteur à faire une lecture profonde des savants historiques comme Saussure, Aristote, Hegel, Platon, Nietzsche, Heidegger, Peirce, Hjemslev, Jacopson, Descartes, Leibniz qui aux yeux de Derrida, ont tous commis la même erreur métaphysique qui est l'assujettissement de l'écriture.

Toujours dans «De la Grammatologie» Derrida met au point la pensée selon laquelle les oppositions binaires comme écriture/parole, homme/femme, signifiant/signifié, présence/absence, intelligible/sensible, corps/esprit etc. sont à la source d'une métaphysique de présence dans laquelle le premier terme est surestimé. Ainsi la parole est associée à ce qui est présent, essentiel, primaire, fondamental, principal ; tandis que l'écriture est associée à ce qui est absent, vue comme supplément, secondaire. Cet abaissement de l'écriture contre la parole est lié au logocentrisme. Derrida mène un acte d'inversion ou bien opère un déplacement du centre pour accorder une place première qui est considérée unanimement secondaire. Il exerce un acte de décentralisation en mettant le signifiant au centre par rapport au signifié, l'écriture par rapport à la parole et la forme par rapport au contenu. (Aydinalp, 2014)

2.5. La Déconstruction Et L'écriture Chez Jacques Derrida

Derrida, comme il le remarque lors d'un entretien, emprunte à Heidegger le mot déconstruction. Ainsi la philosophie occidentale classique depuis Platon court derrière les dualismes, âme/corps, sensible/intelligible, nature/culture, parole/écriture, intérieure/extérieure, présence/absence, réalité/apparence, masculin/féminin etc. Chacune de ces oppositions renvoient à un système de valeur dans lequel l'un des deux termes se trouve dévalorisé.

Derrida pense que les oppositions binaires telles que culture/nature, masculin/féminin, présence/absence, sensible/intelligible sont à la base de la pensée philosophique occidentale et que la pensée métaphysique favorise toujours le terme positif et refoule le terme négatif. Elle privilégie l'un sur l'autre. Ces oppositions ne sont jamais équilibrées, mais toujours il y a une hiérarchie entre celles-ci. Ainsi la pensée métaphysique est dominée par la priorité donnée à la présence. Chacune de ces binômes met en avant un certain type de présence au détriment d'une absence. Puisque la présence est une certitude. L'avenir ne peut pas être prévu et le passé est déjà inconnu. Cela fait que la plupart des philosophes privilégient la présence (Aydinalp, 2014).

Cette structure hiérarchique dont la philosophie occidentale se réclame depuis Platon exige l'existence d'un système dual, de structure cartésienne où la hiérarchie s'impose et dans laquelle il y a un élément surestimé par rapport à l'autre, donc de la parole par rapport à l'écriture, de l'homme par rapport à la femme. Il y a donc ces catégories de signes différents de catégorisation ce qui fait que cette dichotomie hiérarchique inscrit l'écriture dans une relation de dépendance et de violence par rapport

à la langue parlée.

Saussure n'a pas pu rompre avec l'idée d'un système binaire et en bon fils de logocentrisme a commis le même péché originel de la métaphysique de présence. Il a considéré l'écriture comme un déguisement, un signe dérivé, soumis à la dépendance du phonocentrisme de la parole. Dans le système linguistique Saussurien, les graphèmes ont été délaissés au profit de la suprématie de phonèmes. L'écriture est un travestissement, elle est signe de signe et c'est grâce à ce dédoublement qu'elle menace la nature de la parole.

«Dans sa «lettre à un ami japonais» de 1985, Derrida déclarait catégoriquement qu'une définition de la déconstruction était impossible ou à tout le moins peu crédible. *«Toute phrase de type «la déconstruction est x» ou «la déconstruction n'est pas x manque a priori de pertinence, disons qu'il est au moins fausse.»* C'est que toute définition de la déconstruction se donne elle-même à un exercice de déconstruction. Pourtant dans son livre de 1988 intitulé «Mémoires pour Paul de Man» quelque années à peine après avoir écrit et une année après avoir publié sa «lettre à un ami japonais», Jacques Derrida lui-même essaie de donner une définition de la déconstruction. *«Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase : plus d'une langue».*⁶

«Ecrire depuis l'exigence de ce qu'on appelle la «déconstruction», écrire dans le sillage de Jacques Derrida, c'est aussi et surtout déployer à même l'écriture une infinité insoupçonnée de sens, de langues, de gestes, d'envois» dit Joseph Cohen dans son texte intitulé *«lire en déconstruction : note sur l'écriture de Jacques Derrida.»*⁷ Au cœur du travail de déconstruction, il y a le concept d'écriture, assujéti à un refoulement et à l'abaissement toute au long de l'histoire de la philosophie, qui est revalorisé comme un mouvement qui s'ouvre vers l'autre et l'infini.

La déconstruction peut être considérée comme une tentation de libérer la pensée critique de la philosophie institutionnalisée et de questionner radicalement la dominance

⁶ Conférence prononcée le 29 septembre 1997 à l'ouverture d'un colloque sur l'herméneutique et la déconstruction tenu à l'Université de Prague, publiée dans les archives de philosophie 62(1999), 5-16 http://mapageweb.umontreal.ca/grondinj/pdf/derrida_deconstruction.pdf

⁷https://www.academia.edu/1475575/Lire_en_d%C3%A9construction._Note_sur_l'écriture_de_Jacques_Derrida (consulté 12.03.2017)

des concepts et de même la terminologie systématique. Jacques Derrida définit la déconstruction comme un bouleversement systématique de la métaphysique européenne. (Zima, 2002, p.1)

Lors d'une interview inédite enregistrée le 30 juin 1992, Jacques Derrida avait défini la déconstruction ainsi:

Selon Derrida la déconstruction ne peut pas être considérée comme un terme de dissociation ou de déstructuration, mais plutôt une analyse des structures des éléments discursifs et langagier qui fouille les possibilités de combiner les deux mots venant l'un de Heidegger qui mentionne déstructuration, l'autre venant de Freud qui fait référence à la dissociation. Il déclare qu'il a brusquement remarqué que ce qu'il appelait la déconstruction n'était ni heideggérien ni freudien, mais une prise de position à l'égard du structuralisme pour recontextualiser le discours et le langage occidental philosophique et langagier.

Ainsi l'entretien continue avec les phrases ci-dessous :

«La déconstruction est en effet une interrogation sur tout ce qui est plus qu'une interrogation. C'est pour ça que j'hésite tout le temps à me servir de ce mot là. Elle porte sur tout ce que la question qu'est-ce que ? a commandé dans l'histoire de l'Occident et de la philosophie occidentale, c'est-à-dire pratiquement tout, de Platon à Heidegger. De ce point de vue, en effet, on n'a plus tout à fait le droit de lui demander de répondre à la question qu'est-ce que tu es ?, qu'est-ce que c'est ? sous une forme courant.»⁸

Comme Salanskis rapporte dans son article intitulé «déconstruction et linguistic turn», «le mot déconstruction ne veut-il pas simplement dire que le langage ne tient pas par lui-même, qu'il est originellement troué par le sujet, la promesse, la matière, etc. Le mot déconstruction ne veut-il pas simplement dire cela : le démontage de ce qui est le visage construit du langage? Ce qui est contesté, profondément, c'est que le nouveau champ de base, la nouvelle présupposition directrice de la philosophie, qu'est le langage au XXème siècle, ne puisse jamais compter comme un construit.» L'élément fondationnelle de la pensée contemporaine, le langage est plutôt une mouvance qu'un construit : voilà ce que Derrida cherchait à nous enseigner, avec les mots singuliers et la manière en partie étrange qui sont les siens (cité par Ramond, 2005: 27).

Comme l'indique Hottois, «la déconstruction désigne l'ensemble des techniques et des stratégies utilisées par Derrida pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes» (1998: 399 - 400). « Néanmoins, déconstruire n'est pas détruire ou nuire le texte, mais c'est de creuser celui-ci pour en arriver au sens

⁸ Cet entretien est publié suite à la mort de Jacques Derrida in "Cahier du Monde" du Mardi 12 Octobre numéro 18572, 2004.

masquée par une double séance » donc la déconstruction s'effectue en deux temps:

«1. Une phase de renversement: comme le couple était hiérarchisé, il faut d'abord détruire le rapport de force. Dans ce premier temps, l'écriture doit donc primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc.

2. Une phase de neutralisation: on arrache le terme valorisé lors de la première phase à la logique binaire. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Cette phase donne naissance à l'androgynie, à la super-voix, à l'archi-écriture. Le terme déconstruit devient donc indécidable» (Hottois, 1998, p. 306).

La déconstruction derridienne porte sur une ouverture de signifiante, une alternance et un questionnement infini de question de l'écriture qui est exposée à une amplification du sens défermé, indécis et disséminé. L'écriture, l'orphelin de la pensée logocentrique se repositionnent à partir d'une série de notions liées à la grammatologie derridienne comme la trace, la dissémination et la différance.

«Dans «De la Grammatologie» Derrida réaffirme que la tradition occidentale s'est constituée dans son rapport à l'écriture en la réduisant à une sorte de supplément, voire même un travestissement et un déguisement et c'est ainsi que le logocentrisme (qui signifie centré sur logos) est devenu l'élément central de l'histoire occidentale qui tourne autour de la notion de «Logos» (qui signifie raison et le langage en même temps) Pourtant on y remarque l'effacement de la dimension langagière (matériel) du logos et la philosophie occidentale n'en retient que le pôle de la raison qui est pensée, sens, pur, idéal, spirituel» (Hottois, 2005, p. 454). C'est ce que Derrida appelle le logocentrisme de la pensée occidentale.

Selon Derrida, depuis Platon la philosophie classique occidentale a été défini par le logos et la présence à soi qui privilégie le logos comme une archi-parole originaire qui est considérée plus proche de l'origine par rapport à l'écriture :

« Donc l'écriture depuis les grecs a été dévalorisée et réduite à un statut d'intermédiaire éloigné de la pensée et est vue comme un supplément de la voix qui a une fonction secondaire et instrumentale. Cet assujettissement, et abaissement de l'écriture qui caractérise la pensée occidentale qui marginalise et exclut l'écriture sont appelés phonocentrisme qui prend source d'un logocentrisme occidental. »⁹

⁹ <http://www.francoisloiret.com/#!L%C3%A9criture-de-l'apprendre-et-le-pr%C3%A9tendu-phonocentrisme/c1q8z/555f27ab0cf298b2d3d7908d> (Consulté le 25/01/2016)

C'est ce que Derrida appelle le phonocentrisme et donc du même coup le logocentrisme de la pensée philosophique classique occidentale. Ces deux manières de rejet de la pensée occidentale sont centrales dans le concept derridien de l'écriture et le phonocentrisme est considéré comme un fantôme qui englobe tout le fondement de la philosophie classique et qui le conduit d'ailleurs vers un logocentrisme. L'assujettissement et l'usurpation de l'écriture face à la parole qui est estimée dominante sont à l'origine même de ce phonocentrisme et logocentrisme contre lequel Derrida prend son garde en développant une méthode d'analyse et d'interprétation de textes non seulement philosophiques mais aussi littéraires en démantelant ce centre appelé «Logos».

2.6. La Différance, la Dissémination Et La Trace Au Cœur De L'écriture

Lors d'une conférence prononcée à la «Société Française de Philosophie» (1968) Derrida fait référence au néologisme du mot différence en précisant qu'il n'est pas un mot, ni un concept. Il s'agit «d'une intervention graphique qui a été calculée dans le procès écrit d'une question sur l'écriture.» Cette différence graphique s'écrit et se lit, mais elle ne s'entend pas en restant purement graphique. Elle se propose par une marque muette qui est le «a». Le mouvement de «a» nous renvoie à la synthèse de la philosophie derridienne qui annule la différence entre le signifié et signifiant renvoyant à une chaîne et mouvement des signifiants illimités. La différence est incompatible avec les motifs qui sont synchroniques, anhistoriques, taxinomiques et statiques, mais elle n'est pas astructurelle. Les traces sont multipliées à un certain degré dans le différentiel des structures discursives et narratives.

«Différance» est un terme utilisé par Derrida en contraste avec le logocentrisme occidental. Le terme est formé par le verbe différer qui signifie à la fois être différent et ajournement. Il utilise le terme pour accentuer l'importance de l'écriture et déclencher un questionnement par l'écriture sur l'écriture. Le terme renvoie à la différence originariaire de la pensée derridienne qui se concrétise avec le terme «différance» pour déconstruire l'idée d'une société logocentrique centrée sur un phonocentrisme. Derrida emprunte l'idée de la différence des signifiants sans terme positif à Ferdinand de Saussure et fait une relecture de déconstruction du phonocentrisme saussurienne autour des concepts de la «trace» et de la «différance». Selon Derrida «La trace est la différence. Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu'elle ne soit jamais un étant présent hors de toute plénitude,

sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe, concept ou opération, motrice ou sensible» (1967, p. 88).

La trace est impossibilité d'une origine, d'un étant non-présent qui se diffère et s'ajourne sans cesse sur une chaîne de signification. La différence porte donc une trace d'un processus de discours sur l'écriture qui se différencie et s'ajourne sur le mouvement incessant du jeu de la lettre «a» et qui renvoie au jeu du signe et de la trace. Dans la différence, le mouvement de «a» est une trace qui nous renvoie aussi à une idée de différer et d'ajournement. Différence est la similitude qui n'est pas identique qui à son tour nous renvoie à l'idée d'une trace qui soit le même et qui n'est pas identique à soi. Selon la théorie de la différence il n'y a pas d'identité absolue et il n'y a rien qui reste en dehors du système des différences. Dans le système de la trace il n'y a que des différences.

Derrida pense que la présence de la signification ne peut pas être achevée, c'est une manière de pensée qui ne peut pas être facilement admise par les rationalistes, puisque chaque signe renvoie soit au précédent ou au ce qui suit, donc dissolue sa propre identité et présence de signifiante. En autres termes, la signification ne peut jamais être présente, puisqu'il se développe dans un contexte continuellement ouvert à des références, ce qui fait qu'il est assujéti à des changements que Derrida appelle la différence. Les différences sont générées et identifiées par la différence. Ces différences sont des marques de traces qui empêchent l'identification, la définition et «le devenir présent» du signe linguistique. Donc la différence peut être conçue comme un jeu ouvert des signifiants.

Dans «De la Grammatologie», Derrida argumente que dans un système de la signification dans son contexte largement conçu, le signe se réfère toujours aux autres signes et que l'on ne peut jamais arriver à un signe qui se réfère à soi-même. Ce procès de «referral» infini -ou de ne jamais arriver à la signification- est la notion propre à l'écriture qu'il essaie d'accentuer. Ce n'est pas seulement l'écriture conçue comme une inscription littérale sur le papier, mais cela nous renvoie à une notion plus générale de l'écriture qui fait que l'écriture devient à la fois la différence spatiale et deferral (ajournement) temporel. L'archi-écriture est liée à cette notion de différence spatiale et deferral temporel. Pour écrire quelque chose nous écrivons sur un papier nos propos pour ne pas les oublier. Selon Derrida, l'écriture doit fonctionner toujours dans l'absence d'un adressé potentielle et déterminée. Donc pour lui, ce deferral est typique de l'écriture et

c'est pour renforcer que la signification d'un texte n'est jamais présente. La signification d'un texte est assujettie aux interprétations futures et cette future n'est jamais présente. La notion d'archi-écriture nous réfère à la possibilité que l'écriture est seulement possible avec le deferral de la signification qui fait que la signification n'est jamais présente.

Ce concept de la déconstruction forme la base de l'écriture féminine puisqu'elle essaie de déconstruire le langage patriarcal. Dans «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines» Derrida fait référence à un événement dans l'histoire du concept de structure. Mais dit-il «Jusqu'à l'événement qu'il voulait repérer la structure bien qu'il ait toujours été à l'œuvre s'est toujours trouvée neutralisée, réduite par un geste qui consisterait à lui donner un centre à la rapporter à un point de présence, à un origine fixe» (Derrida, 1967, p. 409). C'est pourquoi il est essentiel de prime abord de comprendre le système de structure et puis le déconstruire de dedans, d'ailleurs c'est ce qu'essaie de faire l'écriture féminine.

Pour Derrida dans la structure du langage il y a toujours un centre et le système fonctionne avec un renversement constant de ce centre. Il dit que toute histoire de concept de structure est «une série de substitutions de centre pour le centre». Cette origine fixe de signification comme le centre limite le libre jeu de la structure. Donc un texte doit être décentré parce que dans l'absence du centre ou bien de l'origine tout devient discours. Décentralisé, le texte devient un libre jeu de signifiants qui aboutissent dans la jouissance au lieu d'une signification fixe. Dans la théorie féministe il est crucial de déconstruire le centre patriarcal. D'autant plus, c'est cette nature patriarcale du centre qui fait que les féministes appellent ce signifiant transcendantal le «Phallus». C'est pourquoi les féministes essaient de déconstruire ce positionnement du phallus centré du discours dans le langage. À part ça, Derrida dit que là où il y a de la jouissance, il y a la déconstruction.

L'existence de l'opposition binaire est une autre limitation de la structure du langage. Les oppositions binaires sont dans un rapport de hiérarchie donc attribuée à son opposition un centre alors que l'opposition essentielle est la dichotomie male/femelle. Dans le sens freudien comme avoir /ne pas avoir le pénis qui subordonne la femme. C'est pourquoi les dichotomies doivent être écartées afin de décentraliser et déconstruire le texte. La structure logocentrique requiert un signifiant transcendantal pour rendre la différence plus opaque entre le signifiant et le signifié. Dans la philosophie de Derrida cette différence ne signifie rien puisque fondamentalement rien n'échappe aux

mouvements de signifiant. Comme tout est texte et il n'y a pas de présence avant le texte, il n'y a rien hors texte. Un texte n'est donc pas une représentation, mais un libre jeu de signifiants dans lequel tout réfère à un autre.

Ce jeu constant requiert une différence qui est un terme derridien pour décrire le fait que les signifiants sont non seulement définis par leur différence par rapport aux autres signifiants mais aussi une signification ultime est constamment défermée. Selon Derrida le rapport entre signifiant et signifié sera arbitraire parce que chaque signifiant réfère à un autre signifiant sans cesse sans arriver à un signifié final. Ce jeu constant de signifiants est le résultat de différence, chacun de signifiant existe par ses différences des autres signifiants et aussi par un deferral (ajournement) de la signification absolue. Ainsi le texte n'est jamais clos, parce que la signification n'est jamais fixée et finalisée par un signifié, donc dans la pensée féministe différentialiste le signifiant transcendantal décrit comme le phallus est nié, déconstruit et se différencie pour s'ouvrir à un jeu incessant de discours qui se concrétise comme «écriture féminine» dont la signification n'est jamais fixe, stable et finalisée, mais au contraire qui s'ouvre vers l'autre, le multiple, la jouissance échappant tout discours canonique et méthodique.

En 1972, Derrida publia un livre intitulé «La Dissémination» qui est constitué d'un ensemble de quatre articles dont l'un d'entre eux donne son titre au recueil publié précédemment dans Critique no 261-262 en 1969. Derrida y examine les «Nombres» de Phillippe Sollers pour l'illustration de sa méthode d'analyse. Le mot «Dissémination» est un mot emprunté à Mallarmé¹⁰. Dans le livre, outre «la Double Séance», un article notamment consacré à Mallarmé et un autre intitulé «la Pharmacie de Platon», le tout précédé d'un «Hors livre» largement consacré à Hegel.

Derrida appelle la dissémination à toute réalité qui échappe à l'unité et qui ne peut être pensée que dans le multiple et la pluralité. Il substitue ainsi le concept de la dissémination à celui de la polysémie. Le sens est disséminé à chaque fois qu'on le considère attrapé. Rien ne revient à soi-même et se disperse dans tous les sens.

2.7.Philosophie Et Littérature Chez Jacques Derrida

L'on ne peut pas considérer les textes derridiens comme une théorie pure philosophique ou bien comme une écriture qui vient s'insérer à cette approche philosophique comme un registre littéraire. En 1980, lors de la défense de sa thèse, il

¹⁰ Le «Livre» de Mallarmé, édité par J. Scherer, cité dans J. Derrida, La Dissémination, Paris, Le Seuil, 1972, p. 202.

avoue devant le comité que son intérêt porte plus sur la littérature. Pourtant nous pouvons tracer les empreintes de son intérêt et poursuivre sa pensée tout au long de ses textes et voir sa contribution intellectuelle à la critique philosophique et littéraire.

Dans la «Dissémination», il fait cette remarque : «il n'y a pas d'essence de littérature, de vérité de la littérature, d'être littéraire de la littérature» (Derrida, 1972, p. 253). Il affirme que depuis l'antiquité (Platon) jusqu'au temps modernes (donc Mallarmé) non seulement la littérature mais aussi la philosophie sont à la recherche de la fondation d'une vérité absolue. La littérature est réduite à un signifié transcendantal et à une vérité d'expression. Selon Derrida, non seulement le texte littéraire mais le texte philosophique aussi sont devenus ce lieu des contraintes conceptuelles qui comporte «le projet de s'effacer devant le contenu signifié qu'il transporte et en général enseigne». (Derrida, 1967, p. 229) Par conséquent, on finit par réduire le message littéraire et la lecture à la recherche d'un signifié transcendantal. Cette conception de lecture des textes littéraires a déterminé aussi la façon d'écrire. L'écriture à son tour a été soumise aux lois de la conceptualisation littéraire et de l'éthique philosophique. Mais on y voit déjà un effondrement qui donne lieu à la minimisation de la différence entre la philosophie et la littérature.

On assiste à une certaine pratique littéraire qui forge les prémisses d'une subversion de logocentrisme depuis Mallarmé. Cette forme littéraire est inscrite avec une rupture qui est manifeste dans les textes de Bataille, Artaud, Beckett etc. La littéralité de la littérature étant mise sous rature par Derrida, elle se rend un pôle d'interrogation radicale contre la philosophie, aussi rejette-elle non seulement les contraintes de base de signification et aussi renonce à toute expression formelle de l'essence.

La critique littéraire est de l'ordre métaphysique et est une interprétation ontologique de la mimesis, elle est la plupart du temps orientée vers le signifié, donc vers le contenu. Il s'agit d'un critique «où l'on vise à déterminer un sens à travers un texte, à décider qu'il est un sens, sens posé, posable et transposable comme tel, thème» (Derrida, 1972, p. 276). Ce dernier est unité originale qui exerce une fonction englobant tous les signifiants de l'œuvre.

«Glas» est un livre de Derrida publié en 1974, on y assiste à une subversion des fondements de la philosophie, de l'œuvre et de la critique littéraire. Nous accepterions tous que les textes doivent avoir un fondement, voire même un centre. Selon Derrida cela n'est pas nécessaire. Si nous essayons de définir ce que c'est qu'un texte, nous aurons

besoins de certaines caractéristiques (le genre du texte, le nom de l'auteur, le titre etc.) Dans «Glas», Derrida ouvre ces aspects rigides de texte à un questionnement en les déstabilisant, non seulement en écrivant sur eux, mais aussi par une écriture dans laquelle ils performant différemment. «Glas» est un mot pour annoncer la mort, c'est la cloche de la mort de logocentrisme.

Derrida est connu pour son travail de relation entre la pensée et le langage et des interrogations entre la philosophie et la littérature. Dans «Glas», nous avons un exemple de ce jeu relationnel en deux colonnes de texte qui est publié l'un à côté de l'autre dans les styles, les formats et les langages différents. À gauche, nous trouvons la philosophie exprimée par Hegel, qui croit que la famille bourgeoise est une incarnation du «Savoir Absolu». Dans cette famille parfaite, le domaine de la raison appartient au père et la femme marginalisée est à gauche avec son rôle de femme et de la mère. Derrida suggère que ces rôles soulignent toutes les notions de la philosophie occidentale depuis Platon, jusqu'à nos jours, ces rôles constituent aussi une fondation pour l'autorité du nom, de la signature et de l'auteur. «Glas» ouvre la philosophie aux effets disruptifs de la littérature. À droite de «Glas», nous avons une littérature en subversion des écrits de Jean Genet, avec les valeurs opposées à la conception de famille. La lecture que propose Derrida de Genet et de Hegel dans «Glas» (le texte sur Genet est sur la colonne droite, celui de Hegel sur la colonne gauche) est un exemple frappant de l'approche déconstructiviste en matière d'interprétation des textes littéraires et philosophiques.

3. DEUXIEME CHAPITRE-VERS L'ECRITURE PROLIFIQUE CIXOUSIENNE

Pour évaluer l'acheminement de l'écriture féminine en France depuis 1970, il faut citer bien sûr Simone de Beauvoir et son «Deuxième Sexe» publié en 1949 qui «a trouvé une grande audience au cours des années 60 chez des féministes américains, comme Kate Millet, Betty Friedan, Shulamith Firestone». (Cremenose, 1997, p. 14). Quant à «Le Rire de la Méduse», il fut publié en 1975 dans le numéro spécial de «l'Arc» consacré à «Simone de Beauvoir et la lutte des femmes». Ce texte est traduit en anglais dans la revue américaine «Signs». «Le Rire de la Méduse» avait créé une atmosphère différente parmi les féministes américaines et s'annonçait comme un «manifeste féminine» s'inscrivant dans la lignée des grands essais féministes. Dès 1968 avec les événements de Mai, l'on assiste à des révoltes des femmes et de la jeunesse qui revendiquent la liberté pour mettre en œuvre des réformes politiques, sociales et culturelles.

Hélène Cixous prend sa place à l'université, Paris VIII Vincennes où se regroupent différents mouvements dont le plus célèbre est le groupe «Psychanalyse et Politique» qui prit le nom de «Mouvement de Libération des Femmes (MLF)» en 1970. Les femmes commencent à se regrouper pour dénoncer l'oppression politique et sociale dont elles ont été victimes et à réclamer l'égalité dans le travail, le droit à l'avortement et l'extension de leurs droits politiques.

On voit les féministes qui se divisent en deux tendances:

- «Les égalitaristes postulent que les différences entre les hommes et les femmes ne sont pas liées à leur biologie mais à des rapports de pouvoir entre eux. Pour elles, hommes et femmes doivent être traités de la même manière au nom du principe d'égalité entre tous les humains, indépendamment des différences physiques comme la couleur de la peau ou le sexe. De là partent les gender studies»
- «Les différentialistes affirment au contraire qu'il existe une différence de nature entre le masculin et le féminin. Les caractères féminins découleraient d'une essence féminine et justifieraient des différences de

traitement entre hommes et femmes. Pour elles, l'égalité passe par le respect des spécificités.»¹¹

Le féminisme du début du siècle était une lutte pour un monde plus égalitaire alors que le féminisme des années 70 revendiquait le droit à la différence qui proclame leur spécificité biologique, libidinale et expressive. La problématique de la différence est un axe fondamental de la deuxième vague du féminisme appelée aussi différentialiste. C'est l'aspect le plus controversé de la conception féministe contemporaine. Ce qui était questionné en profondeur était les facteurs et les frontières qui agissaient davantage pour qu'un sexe soit conçu différent par rapport à l'autre. Cette altérité et les agencements identitaires sont au cœur du questionnement qui relie l'identité de l'écrivaine à son œuvre et à son sexe. Le féminisme contemporain a ainsi des répercussions sociales non seulement au niveau du fonctionnement de la société mais aussi au niveau de la mise en exergue d'une écriture féminine. Quant aux pratiques littéraires, elles sont toutes influencées par la psychanalyse qui définit une économie libidinale aussi bien féminine que masculine qui a des retombées sur l'activité symbolique et linguistique et la création littéraire.

La production littéraire féminine depuis des années 70 ne consiste que partiellement en romans et en œuvres de fiction. La partie la plus essentielle de ces écritures se forme des essais théoriques, consacrés aux problèmes de la différence sexuelle, de l'identité et de la sexualité de la femme, mais aussi au langage et à la textualité qui est renforcée par une mise en exergue de l'écriture dite «féminine». «Souvent même les œuvres de fiction se présentent comme des œuvres « militantes » : dans les romans d'Hélène Cixous, Annie Leclerc (auteur de «Parole des femmes» (1974), Marie Cardinal («Les mots pour le dire» (1976) ; Xavière Gautier («Surréalisme et sexualité» (1971), Benoite Groult («Le féminisme au masculin» (1977) , Monique Wittig («Les Guérillères» (1969)), l'engagement contre la coercition sociale et culturelle exercées sur les femmes est une préoccupation primordiale»(Cremenose, 1997, p. 17).

Dans ses livres «Le speculum de l'autre femme» (1975) et «Ce sexe qui n'est pas Un» (1974) Luce Irigaray examine comment le concept de la différence sexuelle est issue d'un single point de vue fortement «masculin» dans lequel la femme est seulement

¹¹ <https://ladominationmasculine.wordpress.com/2015/12/13/les-revendications-feministes-des-annees-1960-1970/> (consulté 11/05/2016)

conçue comme l'autre soumis au sujet «masculin» et comment les femmes sont réduites au silence par le langage et la culture encodés par les grands philosophes de la pensée occidentale essentiellement «homme». D'autre part Julia Kristeva comme linguiste, psychanalyste et critique a été une figure importante. Dans son article intitulé «l'idéalisation de la femme» dans «Révolution dans le langage poétique» (1985), elle souligne le refus du patriarcat de s'organiser autour de différences. Elle explore le potentiel du langage qui fait la descente patrilinéaire possible par la juridiction du «loi de père».

Dans son texte intitulé «Autrement dit» (1977) une interview entre l'auteure et Annie Leclerc, Marie Cardinal dit que les mots français sont tellement inventés par les hommes qu'il y ait un besoin immédiat que cette invention passe par une inscription de l'expérience sexuelle et de l'inconscient des femmes. De l'autre côté, Annie Leclerc dans son texte intitulé «Parole de femme» (1974) déclare que les hommes ont envahi le langage et ont exprimé leur préoccupations et leurs buts par le langage d'où l'expérience féminine est exclue ou bien oblitérée. Elle aussi décrit son projet d'inventer les mots pour les femmes. Dans son texte fictionnel intitulé les «Guérillères» (1969) Monique Wittig explore les moyens par lesquels les hommes ont utilisé la différence des femmes pour constituer eux-mêmes comme le maître.

«Le Corps Lesbien» (1973) de Monique Wittig serait traduit dès 1975, mais l'ouvrage de Luce Irigaray, «Speculum de l'autre femme» (1974) ne le serait pas avant 1985. Parmi les Américains le grand livre de Kate Millet, «Sexual Politics», avait fait sensation dès 1970. Carolyn Heilburn, avec «Towards a Recognition of Androgyny», (1973) et Patricia Meyer Spacks, avec «The Female Imagination» (1975), avaient elles aussi contribué à baliser le terrain» (Cixous, 2010, p.11).

Cette décennie est marquée par les multiples créations littéraires féminines en France où surgissent en suite plusieurs productions consacrées à des études féminines dans le monde. «Le Rire de la Méduse» est l'essai qui fait que ce cri de colère fait résonner la voix des femmes démunies de tout pouvoir discursif que ces questions s'affrontaient dans la patrie de Descartes. L'écriture féminine jouait sur la valorisation d'une écriture de corps et de l'inconscient par un «refus des mythes élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable ; la redécouverte du rapport précœdipien de l'enfant à la mère.» (Cremonese, 1997 :17).

À cette époque de déconstruction de l'écriture et des identités variées, l'écriture cixousienne se positionne dans l'incertitude, dans le doute et d'aporie face à la complexité du monde. Elle suit le rythme d'une voix intérieure qui renverse tous les ordres préétablis pour en arriver à une subversion des hiérarchies, en effaçant et mettant sous rature la ~~Loi, le Nom~~. Son œuvre se constitue des périodes très marquées par la figure du père jusqu'à la publication de «La jeune née-Sorties» en 1975, période qui est marquée thématiquement par la puissance de l'amour et de la mort. Deuxièmement elle publie les fictions comme «Limonade tout était si infini» (1982), «Ananké» (1979), «La» (1976), «Le livre de Prométhée» (1983), «Neutre» (1998), «Souffle» (1975), «illa» (1980) etc. C'est une période dominée par les figures féminines et la tension poésie/politique. (Camelin cité par Cremonose, 1997, p. 51). Il s'agit d'une œuvre allant de la fiction à l'essai, du théâtre à la prose lyrique.

Hélène Cixous, qui est aussi une critique universitaire est considérée comme la figure d'un renouvellement littéraire à partir des années 1968. Parce que, «Hélène Cixous elle-même définit ses productions comme telles, échappant à toute structure narrative, traditionnelle, à tous repères fictifs rassurants, à toute chronologie fictionnelle.» (Motard-Noar, 1991 ; p 11). «Il s'agit d'une œuvre infinie, «encore à écrire résistant à toute limitation, à chaque mouvement instinctif de maîtrise de la part de critique, voix qui a tant de mal à échapper du discours de l'autorité et du rationnel» (Motard-Noar, 1991, p.12).

Nous allons d'abord analyser son essai le plus célèbre «La jeune née-Sorties» (1975) qui constitue la base «théorique» de son approche littéraire et de son engagement politique et puis nous allons étudier «Dedans», sa première œuvre fictive et lauréat du Prix de Médicis en 1969. L'écriture cixousienne est le résultat d'une écriture à la fois très poétique et soutenue par une théorie de l'activité de déconstruction. L'évolution thématique de son œuvre fait appel à plusieurs figures masculines (père, amant, frère) et figures féminines mythologiquement déconstruites. (Par exemple Médusa, Prométhée, Déméter, Kora, Jocaste etc.)

Deuxièmement nous allons analyser les points de conjonctions d'une écriture protéiforme sur le corps et l'écriture féminine enrichie par l'imaginaire poétique féminin avec une lecture de déconstruction du couple corps /esprit de «Portrait de Dora» (1976) qui est une stratégie au cœur même du travail cixousien. Ensuite nous allons envisager

une lecture de déconstruction du couple nature/culture par une écriture féminine du «Portrait du Soleil» (1974).

Troisièmement nous allons nous orienter vers la construction d'une féminine libidinale économe à travers la créativité poétique cixousienne pour entreprendre dans la suite une lecture de déconstruction du couple soi/autre dans «Les rêveries d'une femme sauvage- une scène primitive» (2000). Cette partie contient aussi un questionnement sur la différence sexuelle comme une création scripturale à partir d'une libido cosmique féminine.

Quatrièmement, nous allons poursuivre les traces d'une subjectivité féminine à travers une lecture de déconstruction du couple sujet/objet dans «Le nom d'Œdipe et le chant du corps interdit» (1978), ce qui nous orientera vers les possibilités d'une subjectivité plurielle à caractère multiple.

Dernièrement, nous allons entamer une lecture de déconstruction du discours politico-poétique de Cixous à partir de sa fiction «Or les lettres de mon père»(2001) qui est suivi d'une exploitation «d'Un Vrai Jardin» (1974) où Cixous est en classe. Dans notre analyse nous allons poursuivre le fil conducteur qui relie ses essais et ses fictions aux œuvres théâtrales et nous mettre ainsi à la recherche de son caractère protéiforme et à la description des points caractérisant l'écriture féminine cixousienne. Pour ce faire, nous allons d'abord entreprendre une lecture analytique du «Rire de la Méduse» et «La jeune née» qui constituent les pistes principales de la pensée cixousienne.

3.1. «Le Rire De La Méduse»- Un « Manifeste Féminin» Scriptural

«Le Rire de la Méduse» fut publié dans «l'Arc» cité plus haut. C'est un appel aux femmes pour qu'elles écrivent et découvrent leur potentiel créatif. Sa traduction en anglais a reçu également un grand succès et a inspiré non seulement les féministes mais aussi les chercheurs en sciences humaines. À nos jours, son ton lyrique, parodique et protestataire parcourt les coulisses internationales. «Le Rire de la Méduse» fut envisagé comme un texte révolutionnaire de la deuxième vague du féminisme français qui a reçu le nom du French Feminism aux Etats-Unis. Sa traduction en anglais a assuré la réception du texte à l'extérieur. Cette réception n'est pas le résultat d'un hasard, puisque le texte fait appel à «un envolé à une migration» selon Martine Reid (2010)¹² par sa dimension

¹² <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque-meduse-en-sorbonne/Mises%20en%20ligne/2.Reid.pdf>

multilingue, multiforme, multiculturelle. Le texte arrive comme un nouveau souffle et permet d'appréhender le problème en s'ouvrant vers une décentralisation sur la différence sexuelle qui avait été rejetée au nom d'un humanisme égalitaire et «libertaire». Selon les propres termes de Cixous « ce qu'elle disait avait au moins deux faces et deux visées : détruire, casser ; prévoir l'imprévu, projeter » (Cixous, 2010, p. 37).

Dans cette projection, la femme est considérée comme un sujet-universel en sa lutte inévitable avec l'homme classique tout en dépassant les considérations d'une femme type, généralisable avec les efforts qui essaient de les maintenir refoulées dans un attribut «noir». Selon Cixous, «il est presque impossible de parler d'une sexualité féminine uniforme, homogène, à parcours codable, pas plus d'un inconscient semblable des femmes. L'imaginaire féminin est inépuisable, comme la musique, la peinture qui reste inouïes.» (Cixous, 2010, p.38).

Le monde féminin «est un monde de recherche, d'expérimentation systématique des fonctionnements du corps, d'une interrogation précise et passionnée de son érogénéité. Cette pratique d'une richesse inventive, en particulier de la masturbation, se prolonge ou s'accompagne d'une production des formes, d'une véritable activité esthétique, chaque temps de jouissance inscrivant une vision sonore, une composition, une chose belle. La beauté n'est pas interdite.» (Cixous, 2010, p 39)

Cixous proclame et souhaite que les femmes écrivent leur «Dedans». Puisque leur corps est à elles. Il faut que rien ne les retienne, ni la machinerie capitaliste, ni les éditeurs phallogocratiques, ni elles-mêmes. Il faut qu'elles reviennent de leurs enfances glacées où on leur a donné une éducation meurtrière. On leur a fait croire qu'elles sont «noir» et «contre les femmes ils ont commis le plus grand crime et ils ont fabriqué l'infâme logique de l'anti-amour,» (Cixous, 2010, p 42) alors que les femmes sont noires et belles.

Hélène Cixous fait référence aux écrivains comme Colette, Marguerite Duras et Jean Genet qui ne reproduisent pas des représentations classiques de la femme et elle critique la production littéraire masculine qui est « gérée par une économie libidinale et culturelles donc typiquement masculine où la femme n'a jamais eu sa parole qui est plus impardonnable puisque l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élancer une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles.» (Cixous, 2010, p 44).

«Selon Cixous toute l’histoire de l’écriture se confond avec l’histoire de la raison dont elle est à la fois l’effet, le soutien et un des alibis privilégié. Elle a été homogène à la tradition phallogocentrique, elle est même le phallogocentrisme qui se regarde qui se jouit de lui-même et se félicite.» (2010, p. 44). Il faut qu’elles écrivent pour effectuer les ruptures et les transformations dans l’histoire et pour déceler la raison phallogocentrique à deux niveaux inséparables en vue d’inventer une écriture insurgée :

- *«En s’écrivant, la femme fera retour à son corps qu’on lui a confisqué, dont on a fait l’inquiétant étranger dans la place, le malade et la mort, et qui si souvent est le mauvais compagnon, cause et lieu des inhibitions. À censurer le corps on lui censure du même coup le souffle, la parole.» (Cixous, 2010, p 45).*
- *«Acte aussi qui marquera la prise de la Parole par la femme, donc son entrée fracassante dans l’Histoire qui s’est toujours constituée sur son refoulement. Ecrire pour se forger l’arme antilogos. Pour devenir enfin partie prenante et initiante à son gré, pour son droit à elle, sans tout système symbolique, dans tout procès politique» (Cixous, 2010, p 46).*

Il est temps que «la femme marque ses coups dans la langue écrite et orale.» (Cixous, 2010, p. 46). «C’est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant un défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu’à la place à elle réservée dans et par le symbole, c’est à dire le silence. Qu’elle sorte du silence piégé » (Cixous, 2010, p 47).

Ce fameux appel est un appel à l’émancipation des femmes qui sont restées piégées dans la pensée duale logocentrique aussi bien pour les femmes que pour les hommes. Hélène Cixous va plus loin, elle les incite à briser leur silence en dépassant les frontières dualistiques qui renferment la pensée dans une rationalité aigüe coupant les deux sexes des moyens de se découvrir. L’histoire est fonctionnée toujours dans ce type de valorisation qui a activé une forme de représentation dualistique qui enferme les femmes et les hommes dans la manière de pensée en effet unilatérale. Pour se libérer il faut enfin prendre la parole et crier en écrivant. Ce cri ne sera plus mortel et enfermé dans les codes linguistiques bipolarisés et singuliers, mais s’ouvrira à des possibilités plurielles. Cette pluralité est le seul moyen pour clôturer la scène historique marquée par cette polarisation toute en embrassant un moment historique de dissémination et de ferral du sens qui trace non seulement la pensée mais l’écriture. Est-ce ce cri qui est utopique ou ouvre-t-il un chemin nouveau à une manière de pensée qui se relie à l’Histoire? Il est en effet impossible de définir cette écriture féminine, de la théoriser, de la coder qui fait que cette pratique excède toujours le discours qui régit le système

phallocratique, «elle a et aura des lieux ailleurs que dans les théories subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu'aucune autorité ne subjugué jamais » (Cixous, 2010, p 51). L'écriture et la création féminine sont le seul moyen de sortir de ces automatismes rationnels et bipolarisés où est clôturée la libre expression aussi bien des hommes que des femmes. C'est pour cette raison qu'elle déclare que l'écriture est bisexuelle, en effet neutre qui exclut la différenciation. L'écriture est un travail «dans l'entre deux» qui interroge la violence exercé du même sur l'autre, de masculin sur féminin, de la mort sur la vie comme des termes figées dans les pièges d'expulsions. L'acte d'écrire est une pratique qui est dynamisée dans un mouvement infini dans un parcours multiple et inépuisable à l'image de la déconstruction sans cesse où la femme et l'homme prennent leurs formes stylistiques, grammaticales et rhétoriques.

En effet, juste après la publication du texte de Simone de Beauvoir sur la lutte des femmes au nom de la constitution d'une société plus égalitaire, la publication du texte de Hélène Cixous constitue un élan majeur dans le féminisme au niveau mondial pour gommer les différences sexuelles puisqu'il a inspiré à plusieurs féministes dans le monde le fondement d'un questionnement au niveau du pouvoir non seulement discursif, langagier mais positionnel dans la culture patriarcale qui était un nouvel souffle pour concevoir la question féminine. C'était tout entièrement un nouveau style du féminisme qui est originaire d'une manière ironique du continent de la liberté d'expression comme on l'appelle aujourd'hui le Grand Europe de différences et de tolérances.

«Le Rire de la Méduse» est un texte majeur de la contestation cixousienne. Elle a développé l'écriture féminine à partir de ce texte théorique, poétique et politique. Ce texte « peut être considéré comme un dialogue avec des penseurs majeurs du XXème siècle déjà passé à la postériorité (Freud, Marx et Lacan) ou totalement contemporains (Deleuze, Derrida, Foucault). Cette lecture et écriture philosophiques étaient avant tout un manifeste, c'est à dire un texte qui se focalise sur la réalité objective de la condition des femmes, dans laquelle il cherche à rendre concrètement palpable une offensive. Cixous d'ailleurs déclare que ce texte vise à produire des effets « historiques » sur le milieu universitaire constitué de critiques, d'essayistes, d'éditeurs, d'écrivains violemment dénoncés comme des agents d'un appareil phallocratique, ce texte est aussi un fameux appel aux femmes pour qu'elles essaient une « écriture féminine » (2010, p 13).

3.2. Entre La Vie Et L'écriture Cixousienne

Hélène Cixous déclare que « mon écriture est née en Algérie d'un pays perdu, de père mort et de mère étrangère. Chacun de ses traits qui peuvent sembler chance et de malchance sont causes et chances de mon écriture.» (1990, p.16) «L'œuvre cixousienne témoigne d'un déroulement à des traits autobiographiques. Elle se constitue autour d'un noyau d'inspiration autobiographique évident, avec ses personnages récurrents que sont le père défunt, Georges Cixous, ou la mère, Ève Klein. Mais au cœur de ce discours, se déploie un imaginaire singulier qui laisse libre cours à la fiction. La vie personnelle s'ouvre aux pulsions de l'imaginaire et du symbolique, déployant un discours mythique et allégorique qui empêche toute identification stricte d'un matériau autobiographique comme d'une fiction réaliste et mimétique.» (Decout, 2013, 121) «Ce qui constitue, le pays natal de son écriture est une vaste étendue de temps et de terres où se déroule sa longue et sa double enfance. Elle a une enfance à deux mémoires. Sa propre enfance a été accompagnée et illustrée par l'enfance de sa mère.» (Gruber et Cixous, 1982)

Hélène Cixous est une juive ashkénaze par sa mère et séfarade par son père, elle s'est baignée dans une culture pluridimensionnelle. Ses ancêtres viennent du quatre coins du monde (Espagne, Maroc, Autriche, Hongrie, Tchécoslovaquie, Allemagne) ce qui lui confère « une double enfance ». Sa mère, Eve Klein, quitte l'Allemagne après l'ascension d'Hitler et se réfugie en Algérie où elle épouse George Cixous dont l'humble famille, provenant du Maroc depuis l'expulsion des juifs d'Espagne en 1492, s'expatrie en Algérie.¹³ Cixous naît alors à Oran en 1937, mais l'horreur d'Alger et les misères du Clos-Salembier¹⁴ décrites dans «Les Rêveries de la femme sauvage-scènes primitives» l'incitent alors à quitter l'Algérie en 1954 pour se réfugier en Angleterre, puis en France. (Debrauwere-miller, 2008, p. 101)

¹³ Algérie est sous l'occupation française depuis 1830, puis en guerre contre la France entre 1954 et 1962, et sous le joug des lois antisémites de Vichy entre 1940 et 1943. Les Juifs algériens sont Français depuis le décret Crémieux du 24 octobre 1870. L'antisémitisme algérien, en recrudescence dans les années 30 car alimenté, entre autres immigrants, par les européens, se renforce avec l'avènement du régime de Vichy. Marcel Peyrouton, ancien gouverneur général de l'Algérie et ministre de l'Intérieur à Vichy en 1940, se charge de l'abrogation du décret Crémieux et refuse tout nouvel octroi de la citoyenneté française aux Juifs et aux Musulmans. Les Juifs algériens ont alors le même statut que les Juifs allemands après les lois de Nuremberg. Toutes les lois antijuives sont appliquées en Algérie, notamment celle de 1940 portant sur le statut des Juifs et celle du 2 juin 1941. Voir Michael Marrus et Robert Paxton, Vichy et Les Juifs (Paris, Calmann-Lévy, 1981), 610-615 (Cité par Debrauwere-miller, 2008, 101)

¹⁴ Clos-Salembier est une enclave où réside la famille Cixous de 1946 à 1956, et située à l'écart d'Alger à l'embouchure du Ravin de la femme sauvage. Sans eau et sans demeure vivent des milliers de misérables; leur condition précaire exacerbe le racisme et l'antisémitisme. (Cité par Debrauwere-miller, 2008, 101)

Etant une juifemme, son écriture demeure entre Algériance et Malgériance¹⁵ à la croisée de plusieurs origines, horizons culturels et diversités emblématiques. La diversité des horizons culturels d'Hélène Cixous le conduit vers un questionnement dans ses livres sur l'origine, la différence sexuelle, la pluralité, l'altérité, l'identité et l'histoire. Ainsi, en 1976 dans les «Nouveaux Cahiers», Cixous affirme qu'enfant elle s'identifiait à la communauté juive allemande, jamais à la communauté juive algérienne. Elle déclare donc appartenir à l'histoire des juifs ashkénazes qui ont été victimes d nombreux exterminations au niveau non seulement historique mais aussi politique. Elle trouvait épouvantable le sort non seulement des juifs en temps de guerre mais ce sentiment était renforcé chez elle par le sort des arabes en Algérie qui s'y accompagne.

«Mais le sentiment de non-appartenance à la communauté algérienne ne la quittera jamais, elle était née en Algérie par accident et aurait pu venir d'ailleurs, "dans un des vingt pays où avait atterri un éclat vivant de ma famille maternelle qui avait sauté sur le champ de mines nazi. (...) Le sentiment obscur d'avoir surgi là par hasard, de n'être d'aucun ici par héritage ou descendance (...) la certitude jamais entamable que les Arabes étaient les vrais rejetons de ce sol poussiéreux et parfumé (Debrauwere-miller, 2008, p. 101)

Faut-il rappeler ce que Derrida et Hélène Cixous ont en commun, et quels héritages partagent-ils ? «Ce qui rassemble nos dissemblances, c'est une expérience à la clandestinité, aux souterrains, aux passages secrets, labyrinthes et autres cryptes qui seuls assurait désormais la survie de ceux qui ont été blessés de naissance dans leur identité.» (Cité par Michaud, 2010, p. 9)

« Quand j'étais petite, j'habitais dans une ville pleine de quartiers, de peuples et de langues » dit-elle. (cité par Gruber, 1984, p. 183) Ces phrases témoignent de son écriture peuplée déjà. Son écriture questionne la place de la femme des milieux «encerclés à Oran» dès sa première fiction autobiographique «Dedans» où il s'agit de son enfance et de la séparation du père à la fois de l'auteur et de la narratrice. L'œuvre est constituée des dualités tel que dedans /dehors, la mort/la vie, le père/le fils, la mère/la fille, le commencement/la fin qui sont situés chacun au cœur d'un déroulement auto fictif.

«Ma maison est encerclée. Elle est entourée par le grillage. Dedans, nous vivons» (Cixous, 1986, p. 11)

¹⁵ Malgérie:" néologisme et mot-valise qui combinent les termes "mal," "Algérie" et "algie," pour révéler la maladie de l'Algérie à l'époque du colonialisme et de Vichy

«Dehors : je dis père, mère, dieu, mais qu'est-ce que c'est ? le, la un ? les hommes et les femmes sont différents, voilà je que je sais, pas plus.» (Cixous, 1986, p. 21)

On y assiste déjà au jeu d'oppositions et de différence de l'écriture dont les traces demeurent ineffaçables (d'une mort qui vit) pendant toute l(s)a vie. L'auteur bouleverse l'inertie de la mort par l'amour profond et la vivacité de son enfance. La narratrice avoue «mon père est mort en laissant des traces partout.» Ces traces la suivent pendant toute sa vie non seulement dans son écriture, mais aussi dans ses découverts précieux sur la vie, sur la différence, sur sa sexualité, sur la textualité et la corporalité scripturale.

3.3. «Malgériance» D'Hélène Cixous

L'esthétique de perte symbolique est un thème récurrent chez Cixous qui non seulement nourrit son texte mais aussi sa poésie. Avec toutes ses blessures au fond suite à la perte du père (Dedans), il s'en suit avec la perte du fils (le jour où je n'étais pas là), de celle de Derrida et de sa mère (Si près, Homère est mort). Ainsi Algérie est liée toujours à la fois à un mal d'amour et à une maladie (algie) (son père mort suite à un cas de tuberculose).

Dès son enfance, elle est née pour rentrer dans la guerre, à Oran, elle déclare avoir un sentiment fort de paradis, alors même que c'était la guerre et que sa famille était atteinte partout, par les camps de concentration au Nord, par Vichy en Algérie. Son père avait été interdit d'exercer la médecine, sa famille a perdu la nationalité française et elle n'est pas allée à l'école publique d'où ils sont exclus. Elle lui semblait que l'humanité avançait guerre à guerre. C'est son enfance qui nourrit bien ses textes. Puisque d'une part elle a perdu droit à l'enfance, de l'autre, elle avait un goût de l'enfance exacerbé.

Elle était l'enfant de deux villes, Oran sa ville natale et Osnabrück, ville d'enfance de sa mère. Son écriture est indissociable de son enfance. «Il y a une continuité entre ses enfances et le monde de l'écriture», déclare-t-elle. En Algérie elle n'a jamais pensé qu'elle était chez elle, ni que l'Algérie était son pays, ni qu'elle était française. En France, ce qu'elle a subi est l'obligation de «l'identité juive, d'autre part elle apprend brusquement que sa vérité inacceptable dans ce monde était son être femme. Tout de suite, ce fut la guerre. Elle a senti l'explosion, l'odeur de la misogynie. Ainsi elle ressent une double exclusion ce qui la conduit à adopter une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire à partir de 1955.» (Gruber et Cixous, 1982)

Algérie est un lieu à la fois d'exil et de paradis pour Cixous. Elle y fait allusion en disant «mais malgré les difficultés de vivre, malgré les premiers expériences

d'antisémitismes, malgré les bombardements et les menaces, c'était le paradis.» Sa famille était pleine de rêves et de création. Son père et sa mère étaient pour elle des êtres naturellement poétiques et adroits de leurs mains. Sa mère et Omi (sa grand-mère) parlaient et chantaient en allemand. Son père aimait la musique, le dessin, les mots, les livres. Puis c'est son père qui est mort et l'enfer a commencé, ce n'était pas seulement qu'ils ont tout perdu, mais aussi qu'elle a dû procéder d'urgence à une mutation mutilante d'identité. Alors qu'elle associe son père à quatre figures, celle du saint, de la loi, d'un médecin et d'un malade à la fois.

Les stigmates de Cixous liées à Algérie nourrissent son écriture et une voix installée chez elle depuis son enfance, celle de son père perdu a une fonction de retracer son identité triple, en tant que juive, femme et algérienne colonisée. Ces constituants de son identité la conduit à des rencontres avec James Joyce et son plus grand attachement avec Clarice Lispector qui est chacun à leur tour des figures de l'exil. Cette voix intérieure est celle de la femme qui se libère par le biais de l'écriture ainsi la littérature l'appelle et elle appelle la femme à s'écrire. Son écriture qui trouve ses racines dans son enfance de l'Algérie, pays plein de quartiers, de peuples et de langues.

3.4. «Dedans»-La Déconstruction Du Couple Vie/mort Par Une Ecriture De «L'intérieur

«Dedans» (1969) est une des premières fictions autobiographiques de Hélène Cixous et il a reçu le prix Médicis dans laquelle elle traite la question de deuil, de la perte douloureuse de son père, le sentiment d'effondrement suite à cette perte qui se concrétise comme une construction de fiction à partir d'un travail de mémoire s'inscrivant comme une écriture de l'intérieur. Ce texte joue sur les dualités comme commencement/fin, orient/occident, dedans/dehors, intérieure/extérieure, vie/mort.

Derrida fait remarquer, ceci en juin 1998 à propos de Cixous: «il est toujours et chaque fois en train de lui rappeler, de son côté, qu'on meurt à la fin, trop vite. Et il lui faut toujours recommencer. Car elle, parce que vivre, elle aime, elle ne lui croit pas. Elle le sait bien de son côté, qu'on meurt à la fin, trop vite, elle le sait et elle en écrit mieux que quiconque, elle en a bien le savoir, mais elle n'en croit rien.» (2002, p. 9)

Ne croyant pas à la mort, elle était toujours au côté du vivant même avec son écriture vive. Ainsi, «Dedans» est le livre non pas de la mort du père, mais du passage entre l'imaginaire et le symbolique. C'est du passage du mort vers la vie et du réel vers le fictif. La vie est ce qui se rapproche au langage et au symbolique et l'écriture se

rapproche à l'imaginaire. La mort du père meurt dans le symbolique, la vie coule dans ce qui est imaginaire avec l'écriture.

L'écriture ramène Cixous à la vie sans condition excessive. Elle devient ce lieu de rencontre entre la mort et la vie. La femme devient une source inépuisable de la vivacité. Ce faisant, Cixous défait non seulement l'histoire, mais aussi le pouvoir fatiguant de la mort. Elle appelle les femmes à écrire, c'est une inscription sur le corps, l'inconscient et la conscience féminine qui laisse les traces, les stigmates de la vie. Elles peuvent enfin boire le philtre de la vie éternelle qui est l'écriture.

Le langage chez Cixous est la vie même. «On dit que la vie et la mort sont au pouvoir de la langue. Dans mon jardin d'enfer les mots sont mes fous. Je suis assise sur un trône de feu et j'écoute ma langue. Il y a eu la vérité » (1969, p.7) dit-elle dans l'incipit de «Dedans». La vérité est liée aux mots qui, à leur tour, sont liés à la puissance de la vie et du mort.

Sa mort est vivante comme l'écriture face au silence. La rencontre entre la vie et la mort nous donne de quoi à écrire pour les femmes qui détiennent le pouvoir d'ébranler les mots, les signifiants, le symbolique, l'imaginaire et l'inconscient. La femme qui écrit devient cette source de vie et de mort à la fois. Elle inscrit la vie en accouchant et décrit la mort en écrivant dans le temps de deuil.

La vie appelle la mort, la mort appelle la vie dans l'enfermement qui est le langage. L'écriture est le seul moyen de s'en sortir. L'unité de la vie et de la mort à l'origine ainsi est défaite, déconstruite, déstructurée. Celui qui écrit la vie échappe à l'angoisse de la mort, celui qui écrit la mort échappe aux souffrances de la vie. L'écriture est donc ce point d'équilibre entre la mort et la vie. Elle déconstruit la mort en écrivant la vie et du même coup elle embrase la vie et la mort.

La femme est déchirée par le pouvoir répressif de ce qui est masculin et liée à la mort. Cette déchirure est cousue par le pouvoir génératif de la vie qui se trouve chez la femme. Le pouvoir génératif chez la femme est renforcé par l'écriture et l'acte de création. La femme vive se trouve plus créative du côté de la vie. Elle s'ornement par les sensations vitales et sa libido l'accompagne dans son aventure sur le monde. L'écriture devient l'inscription de la mort dans la vie sur le papier. Elle est aussi le garant de vie. La femme en écrivant ses espoirs, ses envies, ses reproches, ses douleurs se trouvent face à une mort immortelle et à une vie éternelle.

Dès l'incipit de «Dedans», le lecteur est amené à se questionner sur ce dedans qui est hanté par le langage :

«Le soleil se couchait à notre commencement et se lève à notre fin. Je suis née en oriente je suis morte à l'occident. Le monde est petit et le temps est court. Je suis dedans. On dit que la mort est aussi forte que l'amour et je suis dedans. Et la vie est plus fort que la mort, et je suis dedans... on dit que la vie et la mort sont au pouvoir de la langue. Dans mon jardin d'enfer les mots sont mes fous.» (Cixous, 1986, p.11)

C'est une œuvre dans laquelle le narrateur est amené suite à la perte de son père à confronter ses voix intérieures qui l'emprisonnent. Elle souligne la difficulté de s'émanciper de ce «dedans» et de ces voix intériorisées qui la conduit à écrire son imaginaire par le biais du langage. Ainsi cette perte enfantine fait entrer le dedans et dehors et se situe ainsi entre l'imaginaire et le symbolique.

«MA MAISON EST ENCERCLEE : ELLE EST ENTOURÉE PAR LE GRILLAGE. DEDANS, nous vivons. » (Cixous, 1986, p. 11)

Cette maison encerclée symbolise l'intérieur, le dedans et ce grillage qui sépare le dedans du dehors s'accompagne de ce sentiment d'enfermement absolu suite à la perte qui oriente l'écrivaine vers une écriture d'intérieure qui s'enracine dans l'imaginaire enfantine. Ainsi le père qui est mort «en laissant des traces partout» (1986, p. 14) se situe à la frontière de ce dehors et ce dedans entre la vie intérieure et extérieure, entre la mort et la vie, entre le langage et le silence, entre l'imaginaire et le symbolique. Cette mort inattendue développe chez la narratrice une imagination féconde et vive et ainsi-dit elle : «Dans ma vie il n'y avait pas de place pour la mort : ma vie avait l'immensité de l'imaginable.» (1986, p. 20) et c'était dès l'enfance algérienne. Ainsi l'écriture vient combler cette perte soudaine et douloureuse chez l'écrivaine. Etant situés entre croisée de la mort et la vie, entre le dehors et le dedans, entre l'inconscient et la conscience, entre le symbolique et l'imaginaire, l'écriture et ainsi le langage remplissent la fonction de compensation avec un épanouissement qui est marqué par une déconstruction du langage imaginaire.

Dès lors, l'œuvre de Hélène Cixous tire sa force esthétique liée au pouvoir créatif du sentiment de la perte renforcée par la mort. Elle déclare lors d'un entretien avec Claude Arnaud que :

«L'écriture vient d'un besoin puissant de réparation : à la disparition de mon père, le monde s'est brutalement abîmé devant moi... Ecrire, c'est donc m'adresser à la

mort pour l'anticiper. Toutes mes forces poétiques tendent à inventer des modèles d'immortalité.»¹⁶

C'est ce qui garantit son attachement à la vie. La vie déborde le sentiment de la mort grâce à cette écriture extériorisée qui rend son devenir-femme transparent et opaque, épargné de toute contrainte sociale et culturelle. Ce franchissement d'une écriture intérieure extériorisée grâce aux jeux du langage conduit aussi le lecteur à s'affranchir, à faire face à son impuissance et à son pouvoir régressif toute en situant l'écrivaine entre «son-soi» et «hors-soi». Elle atteint donc son imaginaire enfantin accompagnée des signes, des symboles, des codes par un travail de rétrospection et de déconstruction dirigée vers le stade présymbolique.

«Dès son enfance, la narratrice joue sur les mots, ses codes, son langage et s'éclipse de son corps-soi. Ce qui prime chez Cixous, au travers du dedans, c'est l'expérience du monde sensible (que l'on retrouve chez le poète Yves Bonnefoy) Elle s'imprègne des mots dans la solitude et le silence peut être afin d'accéder à l'infans, cette voix enterrée qui transperce le corps et révèle l'authenticité de l'être. Passerelle entre son en-soi et son hors-sol, l'infans vient puiser sa source dans la sensation naïve, primitive, et permettrait en cela de sentir les mots..Mais pour y parvenir, le sujet doit subir une perte, manifeste dans le récit par l'intériorisation du deuil... les protagonistes sont ainsi projetés dans cet Ici et Maintenant, à l'image du dasein heideggérien.»¹⁷

Le langage et l'écriture du même coup deviennent sa demeure perpétuelle. Ce «Dedans» génère une série de lectures d'un point de vue psychanalytique. Ainsi le sentiment d'échapper à cet enfermement de sa maison peut être interprété non seulement comme une naissance symbolique mais aussi une naissance dans le symbolique. Ceci devient apparent quand le narrateur fait l'association entre le langage et son père :

«J'ai peu de mots. Mon père qui les avait tous, est parti si précipitamment, qu'il n'a pas eu le temps de me les donner» (p. 52)

«Selon Morag Shiach ce dedans symbolise non seulement emprisonnement, mais aussi le lieu de sécurité, ainsi le narrateur vit dans le conflit de vouloir ni être prisonnier de l'imaginaire, ni être réduit au silence par le symbolique. Il s'agit d'un conflit qui n'est pas résolu alors qu'elle essaie de franchir les catégories et les limitations du langage qui peuvent être réussis seulement par sur le terrain linguistique et par l'écriture. Anne-Marie Picard lit «Dedans» comme un remplacement du père imaginaire par le père symbolique.» (Hanrahan, 1988, p. 31).

¹⁶ <http://www.lepoint.fr/actualites-chroniques/2008-10-30/helene-cixous-hymne-a-ma-mere/989/0/287343> (Consulté le 25/08/2016)

¹⁷ <http://littexpress.over-blog.net/article-helene-cixous-dedans-112425124.html> (Consulté le 25/08/2016)

D'ailleurs Hélène Cixous réfère à son père en disant «Dedans s'est écrit nécessairement dedans le père, en le cherchant jusque dans la mort et en en revenant. Il y a quelque chose de simple et de mystérieux dans l'origine d'une écriture : « Je » suis dans le père que je porte, il me hante, je le vis. Il y a un rapport entre père et langue, père et « symbolique »». (Rossum-Guyon, Diaz-Diocaretz, 1990 p.19).

Hélène Cixous associe son « je » au père symbolique, à la loi et du même coup l'écriture devient le seul moyen de rompre avec l'autorité, la loi et le symbolique. Le symbolique par le moyen de l'écriture devient un lieu purgatoire pour dépasser cette douleur de perte.

«Hier le temps, le monde, l'Histoire, la vie, toutes les sciences étaient dans la tête de mon père, et j'étais dans ses mains, et je n'avais besoin de rien. Je n'avais rien à faire que grandir.» (Cixous, 1969, p. 27).

Suite à cette perte douloureuse, elle est ramenée à s'ouvrir vers l'écriture et vers l'histoire qui a été dans les mains de père.

«Dedans» est divisée en deux parties qui tracent la vie de narrateur (écrivain) en rapport avec les deux signifiants absents dans chacune des sections, dont le premier est le père défunt et le deuxième est l'amant duquel elle est séparée. Ces deux signifiants absents sont compensés par une écriture du dedans qui est couverte des mémoires, de la perte, de la disparition et des évocations enfantines. L'écriture vient combler cette expérience douloureuse.

C'est une tentative de nier la position féminine qui n'a pas de signifiant et donc pas de sexe et d'un refus à la castration qui est une fonction phallique chez Lacan. C'est par le biais d'un retour à l'imaginaire avec des fantasmatisques scénarios, dialogues et images que se réalise cette résistance à la loi, le narrateur se situant hors-la-loi renforce la subjectivité féminine en développant une écriture de l'intérieur ancrée dans le soi. Le signifiant absolu -donc phallus- interprété absent chez les femmes par Lacan est retrouvé par le biais d'une écriture «pleine» qui joue avec le langage par un travail de déconstruction et de reconstruction, montrant ses lacunes et ses fractures.

Le narrateur est «dans» le langage et c'est le langage qui permet d'être à la fois dedans et dehors. «Dedans» se transforme à une espace linguistique et textuelle grâce à une intériorisation des mots et une extériorisation du symbolique contre la perte et la douleur écrite sur le papier. Le trauma psychique dû à cette perte est déplacé par une écriture de l'intérieur. Ce «de-dans» oriente le narrateur à la fois à soi démontrant une

extériorisation de son plus profond «intérieur» et en «de-hors» de soi avec une intériorisation renforcée du monde qui l'entoure.

3.5. La Structure Phallogocentrique De La Pensée Occidentale

Derrida envisage une critique de la pensée occidentale en qualifiant cette dernière comme logocentrique, mais aussi phallogocentrique qui met l'accent sur la centralité du logos et aussi du phallus dans son rapport au monde. Cette critique se concrétise pour lui par l'écriture vis-à-vis de la parole, la parole étant liée à la transmission d'un sens déterminé à partir d'une présence à soi maîtrisant, or l'écriture assume le langage comme une différence perpétuelle, une différence, avec un «a» non déterminable et non totalisable comme une présence –non présente, c'est à dire la trace.

L'articulation du phallus au logos dans la critique derridienne du logocentrisme est prolongée par la fréquentation de Lacan chez les féministes français depuis 1970. L'alternatif de «un» du logos et du phallus n'est pas un autre. Un qui est identifiable est opposé à «a» de différence qui se traduit par un mouvement de dissémination, qui n'est pas réductible à «Un» de phallus. Ce qui est féminin est qualifié comme la déconstruction, la différence, la dissémination chez Derrida. Le féminin devient la partie dans la pensée derridienne qui résiste à l'Un phallique.

Le féminin, ce qui est désigné du côté des femmes par la pensée traditionnelle, est de l'ordre du non-un, de l'inobjectivable, du «pas-tout» comme le formule Lacan, dans de la « dissémination ». Mais ces qualifications ne sont pas, ne sont plus pensées en termes de manque, comme chez Freud, bien au contraire elles défient le caractère fantasmatique de l'ambition unifiant, «phallogocentrique» et «phallogocentrique» (Collin, 2010).

Ainsi François Collin déclare que :

«Avec Derrida nous sommes dans ce moment de pensée où le féminin n'est plus un en moins du masculin, un défaut par rapport au plein du phallus mais un "au-delà du phallus" pour reprendre l'expression de Lacan, lequel ne développe cependant pas davantage ses intuitions et reste fidèle, dans son infidélité même, à la centralité phallique. La différence excède la loi de l'Un, et du deux. Une femme est "pas-toute", Lacan, une femme est "infinie", c'est à dire non déterminable. Elle est de l'ordre de l'insaisissable, de ce qui échappe, de ce qui n'est jamais localisable, de ce qui se déplace. En ce sens, elle est le lieu de la vérité comme de ce qui n'est pas représentable ni appropriable, de ce qui ne peut être enfermé dans les limites d'un concept ou d'une image. La femme diffère toujours d'elle-même, comme la vérité, dit Derrida à qui il arrive dès lors d'affirmer : «je suis une femme».» (2010)

Ainsi la différence entre les sexes ne peut relever d'une quelconque métaphysique identificatoire, déterminant les caractères spécifiques propres à l'un et à l'autre sexe comme à une "espèce". Il y a dans la sexualité quelque chose qui est de l'ordre de l'indécidable, «dans la voix le sexe s'indécide» écrit Derrida. (cité par Collin, 2010).

Dans cette perspective c'est le féminin comme non-un qui est référentiel et dont dérivent l'un et le deux : le différer pour lequel Derrida forge le terme de «différance» comme mouvement de différer, excède la détermination duelle des assignations sexuées, non pas, comme le fait la pensée moderne des Lumières, en la transcendant, par l'affirmation d'un Sujet neutre, mais en la transgressant, par l'affirmation d'un Sujet indécidable.

La conception de Cixous sur la différence sexuelle se fonde sur la dénonciation du couple homme/femme dans lequel tout le système des valeurs sont construits historiquement, socialement et culturellement les oppositions hiérarchisées comme activité/passivité, culture/nature, tête/sentiment, logos/pathos, jour/nuit. Dans cette conception logocentrique, il n'est pas étonnant de voir Freud qui conçoit la différence sexuelle sur la base de l'activité/passivité ou l'activité est placée du côté de l'homme tandis que la passivité est associée à la femme. Cette loi qui constitue le fondement même de la pensée occidentale est nommée logocentrique par Derrida et Cixous à partir de lui.

Selon Cixous, le logocentrisme fait appel au phallogentrisme qui est une manière de voir le monde à partir d'une société structurée par la soumission de la femme au pouvoir masculin ». C'est un point sur lequel est édifié le pouvoir masculin qu'elle appelle aussi «L'Empire du Propre». Il s'agit d'un monde phallogentrique dans lequel le désir est codé comme « un désir d'appropriation fondé sur l'inégalité ». Pour elle si le logocentrisme est à l'origine de toute pensée phallogentrique qui marque aussi l'histoire alors «toutes les histoires seraient à raconter autrement», nous déclare Cixous. (1975)

Cixous en déclarant «on va leur montrer nos sextes» dénonce du même coup la phallogentrie qui exclue la femme du monde d'expression et du son corps textuel. La fameuse théorie de l'écriture féminine cixousienne avec la publication du «Rire de la Méduse» juxtapose ainsi les études de genres et postcoloniales qui témoignent d'une équivalence entre « L'Afrique » et « la femme », tous les deux étant situés aux marges de la société.

«Non que Cixous rabatte la question de la censure et des rapports de pouvoir sur celle de sa propre identité problématique, de femme juive algérienne de mère juive allemande, projetée dans le milieu littéraire et politique parisien. Si elle s'autorise à dire «nous» à partir de son «je», c'est qu'elle entend entrer dans une arène démocratique internationale, où la parole ne se prend pas seulement au nom des féministes français, mais au nom de tous les autres, c'est à dire femmes et hommes, à qui, on a toujours fait, et partout, dans toutes les langues, «le coup de l'Apartheid».» (Cixous, 2010, p.14)

Comment se reconnaît le sujet féminin dans une structure patriarcale? A-t-il (elle) une idée sur son identité féminine ? Est-ce que la conscience et le cartésianisme sont à la

source de son individualité ? Est-ce que le sujet féminin a une conscience de soi et de sa féminité ? Alors que deviennent le rôle du langage, de la culture et de la société ? Marx, Freud et Lacan attaquent l'individualisme cartésien et mettent l'accent sur l'importance des rapports sociaux, sur les structures variées de la société et le travail de l'esprit inconscient dans la construction de l'être humain. Alors le sujet féminin est-il (elle) construit sous les idéologies et les systèmes dans lesquels le masculin est central ?

Suivant les théories freudiennes psychanalytiques, Lacan déclare que l'enfant développe son identité dans l'étape du miroir, par sa réflexion de son image dans le miroir, en identifiant soi-même dans le regard de la mère ou bien de l'autre et en perdant son unité avec celle-ci. La loi paternelle dans l'ordre symbolique et le discours patriarcal qui est défini comme le centre et le transcendantal signifié est transféré à l'enfant via l'autre. En autres mots, dans le regard de l'autre le sujet reçoit son identité. L'autre reflète le discours dominant dans l'identité de l'enfant et définit son monde basé sur les idéologies. Dans la pensée lacanienne, l'identité féminine est construite à partir du langage et de l'interaction avec les autres pendant l'ordre symbolique. Il dit que le langage structure l'inconscient et la conscience définit notre identité. L'autre, le langage et l'ordre symbolique sont sous le control de «Phallus» selon Lacan.

Dans des «Ecrits», le chapitre intitulé «Signification du phallus» , Lacan évoque la passion du signifiant fait au phallus une place primordiale dans l'ordre du signifiant, une place qu'il ne serait pas injustifié de qualifier de transcendante, voire de transcendantale dans la mesure où le phallus est la condition de toute signification : «Car le phallus est un signifiant, un signifiant dont la fonction dans l'économie intrasubjective de l'analyse, soulève peut-être le voile de celle qu'il tenait dans les mystères. Car c'est le signifiant destiné à designer dans leur ensemble les effets de signifié, en tant que le signifiant les conditionne par sa présence de signifiant » (Lacan cité par Alfandary) Ainsi « le phallus est le signifiant privilégié où la part de logos se conjoint à l'avènement du désir.» (Alfandary, 2016, p. 55)

Luce Irigaray, Julia Kristeva et Hélène Cixous ont toutes critiqué la culture occidentale qui est essentiellement répressive et phallogocentrique. L'homme de l'occident se voit comme le centre unifié, l'unique possesseur et contrôleur de l'univers, alors qu'il définit le reste du monde comme l'autre ayant du sens seulement en relation avec son pouvoir comme homme/père et le possesseur de phallus. Son unicité central est non seulement supportée par les institutions religieuses, philosophiques, mais aussi par

les constructions et représentations langagières. C'est une manière de dominer le monde, de se l'approprier par le pouvoir verbal et scriptural. Dans ce discours symbolique, l'homme occidental réduit l'autre à ses termes et parle à la place de l'autre, de tout le monde, de femme. Donc spécialement la critique cixousienne met au centre les problèmes textuels, les rapports entre l'écriture, le langage et le corps féminin.

Selon Cixous, la nominalisation du système symbolique par Lacan comme phallus démontre ce qu'est un langage du système patriarcal et essentiellement un système phallogocentrique. L'idée selon laquelle la structure du langage est centrée par le phallus a été nommée «phallogocentrique». Derrida décrit la pensée occidentale comme logocentrique. Cixous et Irigaray combinent les deux mots comme «phallogocentrique» pour décrire les structures et les systèmes culturels occidentaux qui prennent source de la primauté de certains termes sur le détriment des autres dans l'opposition binaire. (Male/femelle, signifiant/signifié, présence/absence, nature/culture, écriture/parole, lune/soleil, jour/nuit etc.) Cixous poursuit le paradigme psychanalytique selon lequel un enfant doit se séparer du corps de la mère pour entrer dans l'ordre symbolique. Il doit passer du réel vers le symbolique en se séparant du corps de la mère. Pour elle, le corps femelle n'est donc pas représenté par le langage, le corps féminin reste ainsi ineffable et il n'est pas transcrit dans le système phallogocentrique du langage. Donc pour elle, la sexualité et le désir féminin ne trouvent pas de moyen de s'exprimer dans l'ordre symbolique.

Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray sont affrontés par les possibilités pour les relations entre le genre et l'écriture (ou bien l'usage du langage en général) que Lacan a ouvert. C'est ce que Cixous fait référence en disant que son projet a deux objectifs : de rompre et détruire, et d'anticiper et de projeter. Elle veut déconstruire le système phallogocentrique décrit par Lacan, de projeter quelque stratégie d'écriture nouvelle en constituant les nouveaux rapports entre le corps féminin et le langage. La description lacanienne de l'ordre symbolique place l'homme et la femme différemment en relation avec le phallus, l'homme étant au centre, les femmes sont éloignées de ce centre. À cause de cette distance du phallus, les poststructuralistes argumentent que les femmes sont plus près des marges du symbolique, elles ne sont pas fixées, elles sont plus près de l'Imaginaire, de rêves aux images et de fantaisies et loin de l'idée des significations absolues, fixes et stables. Donc les femmes sont plus fluides, plus voleurs, plus instables par rapport aux hommes.

L'écriture cixousienne est une rhétorique du mouvement où il y a des vols, des envols, des survols, le fil, les dispersions et les disséminations dans tous les sens. Dans la pensée post-structurale il y a une conception du sujet comme un procès, comme une forme de «devenir» plutôt que des structures fixes par les catégories diverses psychologiques, sociales et politiques. L'écriture selon Cixous, est une tentative d'activer le sujet loin des confins stagnantes de la pensée phallogocentrique. Elle est complexe et demande la contribution de la part du lecteur. Elle fait un néologisme et mentionne «l'empire du propre» (l'appropriation du pouvoir phallogocratique et de concevoir les formes langagières sous l'emprise de ce pouvoir propre aux hommes qui désigne à la fois une manière de souveraineté et de soumission au pouvoir de la loi symbolique) pour subvertir l'ordre phallique et elle utilise les concepts tel que autre et femme pour les réécrire d'une manière anti-phallogocentrique. Cristeva Stevens résume cela de la manière suivante : «toute conception du sujet a ses sources libidinales et politiques, ce qui est le plus apparent dans le cas du Sujet-un, complice de la pensée du Propre (Hegel), phallogocentrique, soutenant l'hégémonie de l'Un, au détriment du non-propre, de la différence, de l'autre» (1999 :12)

Hélène Cixous ouvre donc la possibilité au dynamisme de jouissance et de désir féminin en écrivant sur le corps et sur ce qui constitue la différence sexuelle chez la femme comme un mouvement scriptural de trace de cette jouissance et de désir corporel. Ainsi dans son livre «ou l'art de l'innocence» Cixous trace les empreintes de ce dynamisme avec les phrases ci-dessous :

« car les langues se gardent des filousophes de la philosophie qui pensent à vivre à leurs crochets, et elles n'ont pas de crochets, qui ne les aiment pas et les redoutent, comme les coqs primitifs qui ont peur que les poules aient des vagins dentés.

Par contre la phrase s'est laissée dire, sans chichic, ni résistance, par toutes les femmes de chez nous à qui j'en ai parlé, et la plus jeune de nos filles a ri en triangle, et nous avons toutes ri la phrase de bon cœur dans chacune de nos langues» (Cixous 1981, p.15)

Ainsi Cixous joue sur les signifiants et du même coup sur la rationalité du langage phallogocratique en déformant ceux-ci et en les ouvrant à un questionnement avec une écriture et une manière de la pensée féminine qui tracent tous les effets de gouvernance dans un raisonnement masculin et qui différencie l'autre et la femme comme étant un être destiné à se soumettre à l'homme «fort» qui est désigné comme l'élément central de ce même raisonnement phallogocratique et occidental.

3.6. La Jeune Née- La Déconstruction Du Couple Homme /femme

«La paternité est une fiction légale»

Dès qu'on commence avec le couple homme/femme, on y introduit déjà une dualité hiérarchique qui nous est héritée par la loi et la tradition. Cette tradition dite logocentrique au sens derridien s'est construite au cours de l'histoire sur l'exclusion des femmes et du féminin. Avec la déconstruction derridienne, nous pouvons ouvrir un espace à la venue de l'autre, de la femme. Ainsi Derrida et Cixous s'engagent d'une réorientation du discours phallogocentrique, de l'histoire phallocratique et de ses traditions qui renferment la femme dans un «continent noir», dans les idéologies, les structures langagières, les relations du pouvoir. Dans un entretien publié dans «Le Monde» de l'éducation en septembre 2000¹⁸ Jacques Derrida répond à une question concernant au fait que la différence sexuelle est présente dans beaucoup de ses textes et qu'il s'agit pour lui des différences sexuelles et de phallogocentrisme qui a dominé la pensée duelle et oppositionnelle depuis Platon.

«La déconstruction passe en tout premier lieu par là. Tout y revient. Avant toute politisation féministe (et bien que je m'y sois souvent associé, à certaines conditions) il importe de reconnaître cette puissante assise phallogocentrique qui conditionne à peu près tout notre héritage culturel.»

Donc le phallogocentrisme est un thème majeur de la contestation derridienne qui questionne la place de la femme dans cet héritage culturel, historique et social avec une pratique de déconstruction. On peut dès lors mieux cerner les limites et le sens du travail de déconstruction. D'une part la déconstruction est une interrogation sur tout le fondement de la pensée occidentale classique : elle fait l'analyse des structures sédimentées, accumulées qui forment l'élément discursif dans lequel nous écrivons, parlons et pensons et cela pour s'ouvrir vers d'autres possibilités de discours mais qui sont clos sur eux-mêmes. La déconstruction est un questionnement sur le système, sur la clôture et aussi les possibilités d'ouverture du système. Dans la tradition il y a une systématité des oppositions duelles (comme homme et femme), donc le geste de déconstruction est une pratique qui vise l'ouverture de la clôture. Non seulement Derrida, mais aussi Cixous refusaient dans une certaine mesure l'assimilation de ses propos à une

¹⁸ "Entretien avec Jacques Derrida: autrui est secret parce qu'il est autre" dans le Monde de l'éducation, no: 284, septembre 2000

posture féministe, c'est qu'ils opposent tous les deux à une sorte de résistance, de phénomène identitaire, figé sur lui-même.

Dans «La jeune-née-Sorties» (1975) Hélène Cixous fait référence aux oppositions binaires en cherchant la place de la femme :

«Où est-elle ?
Activité/passivité
Soleil/Lune
Culture/Nature
Jour/Nuit

Père/Mère
Tête/Cœur
Intelligible/Palpable
Logos/Pathos
Homme/Femme» (Cixous, 1975, p.115)

Elle continue qu'en effet la même métaphore est suivie sous toutes ses figures, partout où est organisé un discours. Nous en parlons et lisons à travers l'histoire, la littérature, les siècles de réflexion le même fil de représentation.

« Nous sommes pris toujours par la même métaphore, la pensée a toujours travaillé selon les oppositions (écriture/parole, supérieur/inférieur etc.), par les oppositions duelles et hiérarchiques. Les mythes, les légendes et les livres. Elle pose cette question : «est-ce vrai que le logocentrisme réduit toute la pensée – tous les concepts, codes, valeurs – à un système binaire qui est relié au couple homme/femme ?»(Cixous, 1975, p.116)

La mort travaille toujours sur le champ de bataille où il y a les oppositions binaires père/son (relation d'autorité, privilège, pouvoir) ; mot/écriture (ou il y a les relations d'opposition, de conflit) qui nous conduisent vers une relation de maître/esclave et de violence/répression. Dans ce champ de bataille où il y a toujours victoire des hiérarchies qui fait que tous les concepts soient assujettis à l'homme. La femme étant toujours associée à la passivité dans la philosophie. Donc pour elle; toute histoire doit être réécrite, les forces historiques doivent changer de mains et de corps et cela doit transformer le fonctionnement de la société. Donc Hélène Cixous s'est toujours intéressée à la façon d'inscription du féminin dans le texte, l'histoire et la société. Avec l'assertion des sciences humaines, Hélène Cixous revendique une place aux femmes et une subversion des structures sociales qui ne peuvent pas être dissociées des structures linguistiques et textuelles. La langue, loin d'être un moyen atemporel, est liée à l'histoire et à la société. En changeant les structures sociales, les stéréotypes et les clichés immutables, qui deviennent transparentes et opaques, doivent être détectées et déplacées.

La poésie est un moyen de subvertir ce langage codé, cliché et structuré d'une manière fixe.

Chez Cixous de même que chez Derrida, la déconstruction est ce canal qui s'ouvre vers l'autre, vers ce qui n'est pas stable, vers ce qui est indécidable et imprévisible. Cela renvoie Derrida à un questionnement sur l'écriture avec le mot «différance» et la «trace» qui sont ce lieu indécidable de toute empreinte philosophique, linguistique et scripturale. Cixous à sa manière, développant une écriture féminine remet en cause les structures sociétales, philosophiques, linguistiques, historiques qui renferment la femme et la création féminine dans un «continent noir» et essaie de la libérer de toute contrainte inculquée en os et en chair féminine depuis toujours.

La théorisation de la politique d'écriture commence chez Cixous avec un questionnement philosophique, littéraire, politique de fondement de structures patriarcales. Dans «Sorties», son essai publié en 1975, elle décrit les hiérarchies oppositionnelles qui ont structuré la pensée occidentale et ont gouverné sa pratique de politique depuis Platon. Elle cite les oppositions binaires comme nature/culture, tête/cœur, forme/matériel, écriture/parole et met celle-ci en rapport avec le couple homme/femme.

Cixous n'invente pas ce système binaire d'oppositions, elles les lit par une série de textes littéraires, mythiques, philosophiques et trouve ses articulations les plus pures dans «Phénoménologie de l'Esprit» (1807) de Hegel. Le danger pour Cixous dans ces catégories sociales et philosophiques se trouve dans ses dépendances sur les stratégies de pouvoir et d'exclusion. Chacun des termes est basé sur la répression de l'autre, donc chacun des termes se renferme dans le couple au détriment de l'autre dans un conflit violent. Les structures dialectiques dominent la formation de la subjectivité et donc de la différence sexuelle.

Cixous utilise la dialectique hégélienne de maître/esclave comme un paradigme de forme de subjectivité qui est non seulement limitée et aussi destructive. «Une subjectivité qui s'expérimente quand elle fait ses lois, ses forces, son pouvoir éprouvé» (1975, p. 80) Cette subjectivité requiert la reconnaissance de l'autre. L'autre est immédiatement refoulé. Cette structure de subjectivité est liée à l'autre couple (homme/femme). Femme dans une formation patriarcale de la société et de la culture devient figurée, représentée comme l'Autre qui est nécessaire pour la constitution et reconnaissance de son identité, mais toujours violemment. La différence sexuelle est

clôturée dans une structure de pouvoir où la différence et l'altérité sont tolérées quand elles sont refoulées.

«La jeune-née», publiée en 1975, est un texte révolutionnaire résultant du mouvement du féminisme moderne qui revendique la libération du discours des contraintes patriarcales. Dans ce texte, Hélène Cixous en collaboration avec Catherine Clément développe le concept de l'écriture féminine. Elles essaient d'explorer les moyens par lesquels la sexualité féminine et l'inconscient sont façonnés par l'imaginaire, le langage et l'écriture. À partir de leur lecture de déconstruction à travers l'histoire, la psychanalyse et la littérature, elles démontrent ce qui est caché, réprimé dans la culture en révélant l'inconscient qui opère sur la scène historique.

La révolte de Mai 68 a été un moment de confrontation parmi les étudiants, l'université, les travailleurs et le gouvernement. C'était une période de croyance au pouvoir révolutionnaire du langage pour rompre avec la structure oppressive discursive. Ces deux écrivaines ont fait une lecture sur ce discours qui domine la société pour tracer le chemin qui mène à l'exclusion de la femme et défaire les éléments fondateurs de cette exclusion en développant les prémisses d'une écriture féminine. Ces structures oppressives dominent le discours politique et éducatif en pouvoir qui sont exclusives par nature et fonctionnent pour réprimer ceux qui sont marginaux dans la société. Ces structures sont patriarcales qui contiennent le savoir et le pouvoir et qui forment les éléments constitutifs de la culture originaire du raisonnement masculin. La transmission de ce pouvoir et savoir est appelée par Cixous et Clément l'hégémonie, la suprématie et le règne masculin.

En rejetant le discours de la hiérarchisation et de l'hégémonie définies en terme de savoir et de pouvoir, Hélène Cixous rejette du même coup le genre et la rhétorique linéaire qui emprisonne la femme dans les représentations culturellement et socialement reproduites depuis des siècles. Dans «la jeune-née», Hélène Cixous développe une écriture féminine qui mène à la disruption de cette suprématie notamment au niveau linguistique et définit son utopique appel pour la naissance d'une femme et d'une histoire nouvelle.

HOMME

FEMME

«La pensée a toujours travaillé par opposition,»
«Parole/Ecriture»
«Haut/Bas»

...
«Nature /Histoire
Nature/Art
Nature/Esprit
Passion/Action» (Cixous,1975, p. 116)

Par ces oppositions hiérarchiques qui organisent le discours depuis les mythes, les légendes jusqu'aux livres, aux lois qui sont structurés aussi par des binômes duelles, irréconciliables ou dialectiques et elle en arrive à interroger non seulement la place accordée à ce qui est féminine et à essayer d'y trouver un sens compatible.

Elle questionne le champ de l'application du logocentrisme qui à son tour est conditionné par le couple homme/femme à travers des siècles. Selon Cixous tous les systèmes symboliques, que ça soit l'art, la religion ou le langage, au niveau culturel, social et historique qui sont élaborés à partir des schèmes similaires logocentriques, il s'agit d'un mouvement qui construit aussi bien le sens et en stimule la déstructuration du couple hiérarchique en même temps.

Champ de bataille général. Chaque fois une guerre est livrée.
La mort est toujours à l'œuvre.
Père /fils rapports d'autorité, de privilège, de force
Logos/écriture rapports : opposition, conflit, relève, retour
Maître/esclave Violence. Répression.»(Cixous, 1975, p.116-117)

Le discours du maître et l'esclave et la machinerie hégélienne de la dialectique qui conditionnent la pensée depuis la modernité oriente Cixous à développer la conceptualisation de «l'Empire du Propre» qui se caractérise par la propriété, l'élimination, l'appropriation et le confinement de l'autre. C'est ce qui fait que le phallus symboliquement fonctionne comme le prolongement et la consolidation des signifiants préétablis. Puisque le discours est façonné par le raisonnement viril qui emprisonne la femme au foyer et aux discours phallogratiques non seulement au niveau de la philosophie mais de la littérature. La femme est démunie d'expression, de liberté, de féminité, de son corps, de son propre discours. Son existence, du même que son essence sont construites de signifiants créés par la loi phallique qui nous entoure chacun et nous emprisonne au niveau linguistique et conceptuel. Ces schèmes d'appropriation culturels, représentatifs, sociaux et psychiques qui conditionnent nos propres discours et déterminent notre relation avec le pouvoir et le savoir se trouve toujours élaborés sur les oppositions hiérarchisées.

Pour défaire ces lois, Cixous attaque au logocentrisme et appelle la femme à écrire son corps, sa sexualité, de créer ses propres signifiants qui n'éliminent pas l'autre, qui est bien une autre bisexualité qui fait que les deux pôles d'opposition existent et se nourrissent sur la nouvelle scène de l'histoire.

«Le paradoxe de l'altérité, c'est bien sur qu'à aucun moment dans l'Histoire elle n'est tolérée, possible, comme telle. L'autre n'est là que pour être réappropriée, reprise, détruite en tant qu'autre. Même exclusion n'est pas une exclusion. L'Algérie n'était pas la France, mais elle était française.» (Cixous, 1975, p.129)

Le parallélisme que Cixous tire de la jonction entre la subordination de la femme et de la position politico-économique coloniale de son pays natal qui est l'Algérie fait de sorte qu'elle reconnaît bien plus facilement l'odeur de la misogynie et de l'exclusion dans une société comme la France qui se dénonce comme la patrie de la liberté d'une manière ironique et cela entraîne son pouvoir de condition humaine inapte à toute sorte de répression.

Les femmes ont été endormies depuis des siècles et «les belles dorment dans leurs bois, en attendant que les princes viennent les réveiller». Lit de nocces, lit d'accouchée, lit de mort, c'est le trajet de la femme qui s'inscrit ainsi de lit en lit dans «l'Ulysse» de Joyce. Elle est en rêve. Etant séparée du corps social où il s'agit de l'Histoire. Elle reste toujours à l'extérieur, en suivant le chemin de ce qui est socioculturel. Surtout sans jouissance. Exclue de l'espace de son système, elle est le refoulé qui assure au système son fonctionnement.

«Il doit y avoir un ailleurs me dis-je. Et tout le monde sait que pour aller ailleurs il y a des passages, des indications, des « cartes » -pour une exploration, une navigation. Ce sont des livres. Tout le monde sait qu'il existe un lieu qui n'est pas obligé économiquement, politiquement, à toutes les bassesses et tous les compromis. Qui n'est pas obligé de reproduire le système. C'est l'écriture. S'il y a un ailleurs qui peut échapper à la répétition infernale, c'est par là, ou ça s'écrit, ou ça rêve, ou ça invente les nouveaux mondes.» (Cixous, 1975, p. 132).

Pour échapper à cette exclusion, elle appelle la femme à écrire leur jouissance, puisque l'écriture revêt un rôle d'émancipation et d'exploration qui s'ouvre vers un nouveau monde de fusion avec l'autre, l'amour et la jouissance à la féminine.

Selon Cixous il s'agit là d'un certain type d'économie particulièrement épargné à l'homme, ce qui semble important est la relation de l'homme à l'être-homme, à son discours propre. C'est ce qui est une production phallogratique et une économie libidinale masculine vient masquer toujours l'épanouissement d'une économie libidinale féminine

qui est en pleine expansion pourtant laissée de côté par ces lois de registres infernaux discursifs. L'homme se trouve menacé dans son rapport à la femme qui est depuis toujours avide de pouvoir trouver un moyen de s'exprimer en ses désirs personnels et depuis sa jouissance.

«La ruse et la violence (inconscientes ?) de l'économie masculine consistent à hiérarchiser la différence sexuelle en valorisant l'un des termes du rapport, en réaffirmant ce que Freud appelle le primat du phallus. Et la différence est en fait toujours perçue, effectuée, comme opposition. Masculinité/féminité s'oppose de telle manière que c'est le privilège male qui s'affirme dans un mouvement conflictuel joué d'avance.» (Cixous, 1975, p. 147)

«L'Empire du Propre» est originaire en effet d'une peur typiquement masculine : peur de l'expropriation ; de la séparation ; de la perte de l'attribut. Il s'agit de cette menace de castration qui se structure depuis la perte. Alors que toute la différence sexuelle, qui a marqué l'histoire, s'articule entre deux économies (masculine ou féminine) en relation avec le don. Tout s'inscrit et produit de signes, des rapports de force, des rapports de production et de reproduction, tout devient lisible à partir de ce système socialement et culturellement marqué par la féminité et la masculinité. La production de la culture semble bien faite par des hommes.

«Prédire ce qu'il adviendra de la différence sexuelle-dans un autre temps (dans deux ou trois cents ans ?) est impossible. Mais il ne faut pas se méprendre : hommes et femmes sont pris dans un réseau de déterminations culturelles millénaires d'une complexité pratiquement inanalysable : on ne peut pas plus parler « de la femme » que de « l'homme » sans être pris à l'intérieur d'un théâtre idéologique ou la multiplication des représentations, images, reflets, mythes, identifications transforme, déforme, altère sans cesse l'imaginaire de chacun et rend d'avance caduque toute conceptualisation.» (Cixous, 1975, p.152)

Tout échappe à la théorisation. Tout le système est contaminé par la pensée phallogratique, le discours quotidien, scientifique, philosophique, éducatif, littéraire est assujetti aux exigences d'une société qui met la femme en dehors de toute socialisation, elle est domestiquée et son rôle est réduit à un objet de désir pour satisfaire l'homme puissant. Il est temps de dérouter cette puissance qui est tournée vers soi et qui suinte au tissu social au jour le jour. Il est temps que la femme prend en main son existence au sein de la société et défasse et révèle ce manque originaire propre aux hommes qui est tellement étrangère à sa raison de vivre, à sa manière de jouir. Il faut qu'elles prennent l'initiative pour se dérober de ces représentations linéaires, captives, idéologiques qui les enferment dans le code linguistique et du coup psychique.

Il s'agit là d'un processus qui est marqué par le drame du Propre. Cette appropriation s'accompagne d'une improbabilité de concevoir une jouissance affamée et un désir non frustré sans entraîner un quelconque conflit ou déstructuration.

«Les mêmes maîtres dominent l'histoire depuis les commencements, y inscrivant les marques de leur économie appropriant : l'histoire, comme histoire du phallocentrisme ne s'est pas déplacée que pour se répéter. « Avec une différence » comme dit Joyce. Toujours la même, avec un autre vêtement.» (Cixous, 1975, p. 144)

La phallocratie se renouvelle à chaque instant, chaque pensée, chaque mot, chaque imaginaire, chaque rêve, chaque étant est lié à la primauté érigée par le phallus. Le phallus devient le signifiant par excellence qui mène à l'esclavage, au non-être, à la domestication, à la nominalisation conceptuelle renforcée par une inconscience remplis de signifiants préconçus typiquement viriles. Il y a toujours selon Cixous une probabilité pour des transformations au niveau mental des comportements et des rôles de cette économie libidinale politique qui paraissent impensables, mais il y a moyen de changer toute la formation, l'éducation, la création littéraire et la pensée philosophique et critique autour d'un axe qui fait appel à une libération réelle de la sexualité et de la corporalité.

«c'est à dire une transformation du rapport de chacun à son corps (et à un autre corps), une approximation de l'immense univers matériel organique sensuel que nous sommes, cela ne pouvant se faire bien sur, sans transformation politiques, tout aussi radicales(imaginons !) alors la « féminité », la « masculinité », inscriraient tout autrement leurs effet de différence, leur économie, leurs rapport à la dépense, au manque, au don.» (Cixous, 1975, p. 153)

Pour que la femme affirme sa place dans la société il faut qu'elle anéantisse les lois du vieux jeu phallocratique, il faut qu'elle écrive son propre histoire. Il faut qu'elle reprend en main son propre destin au niveau social et culturel, il faut qu'elle fasse tomber le masque du logocentrisme qui règne depuis des siècles et que cette écriture féminine soit subversive et en déplacement sans cesse.«Ecrire, acte, qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés, qui arrachera à la structure sur moisée dans laquelle on lui réservait toujours la même place coupable » (Cixous, 1975, p. 150)

4. TROISIEME CHAPITRE-RHETORIQUE D'UN DISCOURS SUR LE CORPS

Nous allons fouir le jardin énigmatique d'Hélène Cixous qui développe un discours sur le corps. Ce discours est une stratégie chez Cixous qui constitue le cœur même de l'œuvre cixousienne. C'est à travers ce discours qu'elle appelle les femmes à écrire et à s'émanciper des contraintes socio-culturelles. Cet appel est un manifeste de libération pour les femmes qui sont opprimées et sont dépourvues de tout moyen de s'exprimer. Cette écriture à la féminine est désignée comme «l'encre blanche» qui est une contre image d'un «continent noir» dans lequel les femmes sont emprisonnées. Cette blancheur nourrit aussi l'écriture, l'éthique et la poétique cixousienne.

Nous allons de prime abord donc définir cette poétique qui enlève le masque du système phallogratique. La poétique cixousienne n'est jamais envahissante, elle s'ouvre vers une politique et une poétique littéraire qui laissent la place à la libre circulation de création artistique, de signifiants et de signifiés entrelacés l'un à l'autre sans être déterminants et aussi des effets intertextuels.

Il faudrait dévêtir cette écriture pour en arriver à l'inconscient et aux rêves. On va y redresser d'autres éléments comme la déstabilisation du sujet du discours qui se disperse dans tous les sens et le refus des personnages bien définis. Ces traits sont les caractéristiques de l'écriture cixousienne qui donne l'impression de fuir au moment où vous croyez attraper le sens. De ce fait, c'est une stratégie rhétorique qui dévore les styles de narration dans lequel il y a un déroulement temporel, stable et fixé d'avance. Il est de sorte que cette stratégie suit le rythme de l'inconscient et du corps féminin. Ce rythme dévoile le masque phallogratique qui est dicté aux femmes depuis toujours et expose toute la beauté et blancheur de la femme et du corps féminin.

Hélène Cixous développe ainsi son écriture féminine qui échappe aux pièges de la pensée occidentale qui est restée phallogratique tout en faisant appel non seulement aux femmes mais aussi en fouillant les nouveaux styles d'expressions pour ces dernières.

4.1. Ecrire Le Corps: Une Ecriture Protéiforme

Un des aspects importants de la conception de l'écriture féminine chez Hélène Cixous est son insistance sur écrire le corps. Ceci peut être une contextualité dans le terme lacanien de la théorie du développement humain. Cixous refuse la séparation totale de la mère et du même coup de l'autre et argumente pour la continuité de l'influence du corps pendant la vie adulte. Cette insistance sur le corps se traduit par de différentes manières.

Premièrement, Cixous souligne que le corps féminin qui comprend la perception des femmes d'elles-mêmes et de ses expériences sexuelles en tant que femmes a été appropriée et imaginée par les hommes. Dans «la jeune née» elle incite les femmes à rompre avec ces définitions restrictives et d'exprimer ses découvertes par l'écriture. Elle suggère que l'inscription féminine explose les partitions, les classes, les rhétoriques, les ordres et les codes du système patriarcal en ouvrant cela à d'autres possibilités.

Deuxièmement, Cixous argumente que le langage est un corps-fonction. Elle accentue que le langage est une traduction, il parle par le corps chaque fois qu'on traduit ce qu'on pense, il passe nécessairement par nos corps. La parole et l'écriture comportent les transformations de la pensée par un réseau complexe de l'impulse de nerves, de messages chimiques et de mouvements musculaires et elle suggère que ces activités physiologiques avec les fonctions de souffles continus du corps, de pulsions, du stress et de changements hormonaux influencent l'usage du langage. (Shiach, 1991)

Obscurci pendant des siècles occultés sous les valeurs paternelles, la différence féminine et la nouvelle voix de la femme qui est exprimée par la critique et l'écriture constitue le point de mire d'une production littéraire à laquelle appartient l'écriture cixousienne. L'écriture cixousienne fait donc appel à la déconstruction sous le parapluie de la fiction et de la critique pour surmonter l'aliénation qui l'enferme dans une dialectique du maître et d'esclave.

Pour s'en sortir, c'est à la notion de la femme hystérique de la psychanalyse de Freud et celle de Lacan qu'elle attaque. Le corps de la femme hystérique devient un lieu de libération et d'écriture. Cixous tente d'aller au-delà des théories oppressives masculines de la psychanalyse au niveau poétique avec des voix narratives instables, image d'un corps multiplié en un infini d'organes sexuels et des hallucinations qui dépassent la structure et le symbolique.

Cixous renie l'opposition hiérarchique binaire dont la culture occidentale spécialement la mythologie et la littérature se nourrissent pour renforcer les règles sociales préétablies par un fondement philosophique. Ainsi il y a un nombre exorbitant de figures féminines dans les œuvres cixousiennes qui nécessitent une connaissance profonde de la mythologie (grecque, égyptienne, mésopotamienne, biblique etc.). Il y a chez elle ce besoin de créer une écriture féminine qui dépasse au delà de structuration traditionnelle et une présence féminine inconnue par le roman classique. Chez elle, la narratrice s'auto-inscrit comme c'est le cas dans «Limonade et tout était si infini» et «le

livre de Prométhéa» où la voix de la narration se met en scène. La présence des déesses (Prométhéa, Medusa etc.) très nombreuses est accompagnée par une apparition réduite de personnages masculins qui incarnent les représentations de figures masculines qui oppriment les femmes ou les symboles de virilité face au corps féminin. Les «héros» deviennent chez Cixous les symboles inefficaces ou les figures de l'aveuglement masculin.

L'écriture féminine déconstruit l'organisation phallique de la sexualité et ses représentations et codes culturels qui positionnent la sexualité des femmes et le corps comme une partie de l'identité sexuelle masculine. Cela constitue l'altérité multiple de l'économie libidinale féminine qui a été refoulée symboliquement par le langage et la culture à travers l'histoire de la philosophie et de la littérature.

Arlen B. Dalley souligne dans son article intitulé «Politics of Writing (the) body : L'écriture féminine» trois thèmes de discours élaborés sur le corps féminin :

1. Ecrire le corps inscrit la femme comme les sujets sexuels et non pas comme les objets de désir masculin. Il célèbre l'organisation phallique de la sexualité en cherchant un niveau présymbolique de la parole où la jouissance féminine est révélée. Ecrire le corps développe l'érotisme autonome de la femme qui est séparé du mode du désir masculin basé sur le besoin, la représentation et le manque. Cette jouissance précède soi/autre dualisme, il exprime la continuité de soi et de l'autre.
2. L'altérité du corps féminin à travers l'écriture féminine, la géographie et la forme distincte corporelle de la femme sont révélées progressivement brouillant les catégories de la pensée binaire et la pratique de signifiante de la perception masculine. Le corps féminin n'est ni un ni deux. « Le sexe qui n'est pas un, ni une identité unifiée ». Cette articulation du corps érotique féminin est sauvegardée par la déconstruction de différences sexuelles basées sur le phallomorphisme chez Freud et Lacan. Par l'écriture du corps, le corps de la femme est libéré des objectifications et de fragmentations de désir masculin.
3. Ce discours trace une archéologie du corps féminin à partir de stage pré-œdipale. L'érogénéité du corps féminin, ses organes sexuels multiples sont refoulés dans le développement du langage symbolique parce qu'il n'y a personne pour en parler. Au début, le fils interprète le corps de la

filles comme le manque, comme l'absence par cette économie scopique. Il constitue son identité sexuelle à lui-même basé sur sa différence ou manque le pénis. Cependant Mary Dauglinson a noté, nous n'entendons jamais la voix féminine dans l'analyse freudienne. Il n'y a pas de lecture positive de la constitution corporelle féminine (1928, p. 166) La fille silencieuse reste un homme partiel qui cherche un pénis à substituer dans son désir et son corps complètement « homme ». En parlant du corps de femme, Irigaray et Cixous font référence aux territoires corporels qui sont sous sceau, refoulés dans le développement phallique de différences sexuelles masculines et féminines (1989, Jaggar et Bordo, p. 57).

Le corps féminin est inscrit à plusieurs reprises chez Cixous comme une incarnation et la trace de jouissance féminine qui tape sur le papier ce matériel « glissant » à la féminine. La féminité revêt ainsi une forme stylistique qui appelle la poésie et la mimesis à l'émancipation de l'expression dans l'art cixousien et elle se déguise de ces faux-vêtements qui sont constitués par la pensée phallocratique depuis des siècles en libérant son discours de toute contrainte sociétale et culturelle en fermant dans les codes immutables de l'histoire en les réinscrivant sur l'inconscient féminin et aussi bien masculin en suivant le chemin de la texture corporelle.

4.2. « Portrait De Dora » - La Déconstruction Du Couple Corps/esprit

« Le corps, selon Cixous, est distinctement culturel, et il est prisonnier de la représentation, du langage. Il faut maintenant reformuler les relations traditionnelles entre le corps et l'esprit. » Pour détruire le dualisme (corps/esprit)¹⁹ phallocentrique qui privilégie et localise la créativité, l'intellect, la raison et la subjectivité dans l'esprit, Cixous suggère que l'écriture féminine peut être détachée de ce système phallocratique seulement par le corps.

¹⁹ Dans le "*Discours sur Méthode et Méditations*" Descartes essaie de prouver que l'esprit, comme distinct du corps, est essentiel à l'être humain et qu'il peut exister indépendamment de la matière. L'homme, pour Descartes est une chose ou bien une substance dont l'essence entière ou bien la nature est seulement de penser. Donc il poursuit que cet ego, cet esprit, cette âme, dont je suis ce que je suis est entièrement distincte du corps. Même si le corps n'est pas, l'âme ne cessera jamais d'être tout ce qu'il est maintenant. La pensée, l'unique attribut de l'esprit est considérée comme le seul base de l'être, il est la certitude dont la philosophie dépend. La séparation radicale entre l'esprit et la matière revient chez les Chrétiens. Les deux points de vue sont hérités de la croyance de l'immortalité de l'âme chez Platon. Chacun reflète l'association du corps avec l'impermanence et la mort.

L'écriture féminine comme une pratique d'écriture court derrière une sorte d'écriture singulière – réduite au silence, marginalisée et réprimée- qui rejette les principes de la rationalité et du logique en favorisant l'Ordre Symbolique ainsi que les concepts traditionnels de progression et de linéarité et de la subordination conventionnelle du corps par l'esprit (Cavallaro, 2003, p. 116). D'autre part, le féminisme français et essentiellement l'écriture féminine déconstruisent l'organisation phallique de la sexualité et ses codes qui positionnent la sexualité féminine et le corps signifié comme un miroir ou supplément à l'identité sexuelle masculine. Donc ce discours construit la différence et l'altérité multiple de l'économie libidinale féminine – son érotisme- qui a été réprimée symboliquement dans le langage et a été démentie par la culture patriarcale.

Ecrire le corps renomme les femmes comme les sujets sexuels non pas comme les objets du désir masculin. Il réduit l'efficacité de l'organisation phallique de la sexualité par la compensation d'un niveau présymbolique de la parole où la jouissance féminine s'est révélée. Ecrire le corps renomme l'érotisme autonome de femme distinct d'un mode de désir masculin basé sur le besoin, la représentation et le manque. Par l'écriture du corps, le corps féminin est libéré de l'objectification et de la fragmentation du désir masculin. (Jaggar et Bordo, 1989, p. 52)

Déjà dans le discours de Cixous, il existe une violence dans l'écriture; les verbes 'mordre' et 'rentrer dedans' suggèrent non seulement une profonde détermination mais aussi une certaine agressivité. «Les femmes doivent se libérer du carcan patriarcal en marquant «ses coups dans la langue écrite et orale» (1975, p. 43). Ainsi le discours féminin se veut combattant, sans limite, à l'image «d'une écriture neuve, insurgée» (1975, p. 43). Déterminées à ne plus «avanc[er] à reculons», les « femmes-en-lutte » ont le devoir de s'approprier l'écriture quant à choquer les hommes d'abord puis les lecteurs ensuite (Dusaillant-Fernandes, 2005)».

Le corps féminin est décrit chez Cixous comme l'intérieur, ce «Dedans» comme une procédure de déconstruction du couple corps-âme. Ce monde intérieur est rempli de bouches, de nez, de touches, de regards qui goûtent avant de penser, donc les mots dévoilent non seulement l'âme par le biais du corps féminine mais aussi à travers lui.

Mais c'est surtout avec le théâtre que Cixous essaie de rapprocher la textualité à travers la corporalité. Le théâtre chez Cixous a toujours été un lieu de mimesis qu'elle met au service d'un questionnement éthique, poétique et rhétorique en ce qui concerne le questionnement du fondement d'une culture patriarcale qui dénie la corporalité de la

femme et la textualité de l'inscription féminine. Les œuvres primaires de Cixous ont un point commun où se tisse de divergents intertextes de l'antiquité classique, la théorie psychanalytique et les œuvres théoriques cixousiennes des années 1970. Au cours de ce travail nous allons analyser les textes intitulés «Portrait de Dora» et «le nom d'Œdipe : chants du corps interdit» qui constituent chacun un défi contre les conventions métanarratives théâtrales et aussi la culture patriarcale.

Dans ces deux textes Cixous se tourne vers la théorie psychanalytique à partir de l'histoire de Dora (Histoire d'un cas hystérique chez Freud) et l'antiquité classique avec le mythe d'Œdipe. Ainsi nous avons l'occasion de définir les contours d'un criticisme à travers les liens qui unissent le langage avec ce qui est féminin dans un discours psychanalytique (notamment le structuralisme lacanien) et mythique où domine la culture patriarcale.

Cixous attaque premièrement aux structures conventionnelles narratives du théâtre dans son article intitulé «Aller à la mer» publié dans «Le monde» où elle condamne certaines fonctions que maintiennent les caractères femelles dans le drame patriarcal et questionne le statut de femme-spectateur.

«Comment, femme, peut-on aller au théâtre ? Sauf à s'y trouver en complicité avec le sadisme dont les femmes y sont l'objet. À savoir invitée à prendre dans la structure familiale-patriarcale que le théâtre reproduit à l'infini, la place de la victime ?»

«Qui-est-elle ? Toujours la fille du père, son objet à sacrifier, gardienne du phallus et support du fantasme narcissique à l'aide duquel le père pare à la menace de castration»

«Il faut toujours qu'une femme soit morte pour que la pièce commence. Le rideau ne se lève que sur sa disparition, à elle la place du refoulé, tombeau, asile, oubli, silence. On ne la trouve que perdue, en exclusion ou dans une salle d'attente, n'est aimée qu'absente, abimée. Fantôme ou trou fascinant... Voilà pourquoi je n'allais plus au théâtre, pour ne pas assister à mon propre enterrement, parce qu'il ne donne pas lieu à une femme vivante...» (Cixous, 1977, p.19)

Hélène Cixous rejette la forme théâtrale traditionnelle qui est dominée par les structures exhibitionnistes et voyeuristes qui sont associées d'après elle à un discours patriarcal et à une économie libidinale masculine excluant les représentations positives du sujet-femme. Dans ses essais, elle choisit ses caractères à travers le drame classique et shakespearien comme des exemples illustratifs de rôles limités permis aux femmes dans de structures réductives. Cixous argumente que ces structures sont présentes pour remplir les fonctions dramatiques ou narratives pour supporter le protagoniste homme central comme un sacrifice punitive symbolique.

«Parce que ce Vieux Jeu est encore celui du Rôle, ancien régime de la représentation, du spéculaire; lieu privilégié d'une double perversion voyeuriste exhibitionniste, d'une division du travail et de la jouissance (qui "fait" du – le théâtre, qui travaille, qui est exploité par qui?), d'un renforcement de l'opposition réel / imaginaire qui profite à ceux qui ont intérêt au simulacre. Figure de tous les cirques, tribunaux et autres scènes du social où les hommes vont se faire voir et s'en mettre plein la vue.» (Cixous, 1977, p.19)

En effet les textes de théâtre chez Cixous peuvent être vus comme un texte-support à son travail théorique (la jeune née) qui est sur l'oppression et le refus de la subjectivité féminine dans les discours méta-narratifs des classiques grecs mythiques. Dans un mouvement parallèle au cri articulé dans «La jeune née» pour les femmes afin qu'elles redécouvrent ses vrais identités et qu'elle réinitialisent l'économie libidinale féminine par l'écriture, Cixous fait un appel à l'action pour instaurer un mode différent de théâtre dans lequel la subjectivité féminine soit exprimée (Dubson, 2002, p.18).

Hélène Cixous a rejeté le féminisme, puisqu'elle le considère comme une tentation bourgeoise pour les femmes d'avoir le pouvoir dans un système patriarcal, mais elle supporte le mouvement des femmes qu'elle décrit comme fluide et non fixe. (Moi, 1991, p. 103) Pour Toril Moi, l'approche de Cixous envers le féminisme a été reçue avec suspect par les Anglo-Américains, ceci est dû à des issues du langage et la terminologie. Comme Moi met au point, en français la seule adjective de nom « femme » est « féminine » alors qu'en anglais il y a deux adjectives renvoyant au femme «female» et «feminine». Quand les féministes anglophones utilisent «female», cela dénote le sexe biologique, alors que le féminin, le sexe culturel (genre-gender) (Moi, 1991, p. 97) est une différence de langage qui crée des difficultés pour les féministes de comprendre le concept d'écriture féminine de Cixous : s'agit-il d'une écriture stratégique culturelle ou d'une impérative biologique ?

L'écriture cixousienne est en effet concernée par les issues en relation avec le langage et ses pouvoirs. En effet elle cherche à rompre avec la pensée duelle (organisation des pensées comme des binômes oppositionnelles), un champ de bataille universel qui reflète non seulement le langage, mais aussi ce qui est construit par ce dernier. Un système des binômes est un champ de bataille parce qu'elle argumente que dans chaque pensée duale un terme est toujours culturellement privilégié par activité sur passivité dans lequel le premier est associé avec le masculin et implique la victoire, alors que le dernier est associé avec le féminin, la défaite. Dans cette lutte constante par la suprématie, Cixous dit que la mort travaille toujours. C'est pour cela qu'elle cherche à

défier le binarisme patriarcal avec ses hiérarchies oppressives non seulement par privilégiant le terme féminin mais aussi en ouvrant le langage à des significances multiples. C'est là que Cixous embrasse les possibilités de la bisexualité comme une nouvelle forme d'écriture. Cette sexualité affirme la présence dans le soi des deux sexes. C'est une écriture qui permet une multiplication des effets d'inscription du désir sur toutes les parts du corps.

Cette foi dans le potentiel transformatif de la bisexualité qui conduit Cixous à une réécriture du mythe œdipien, une réadaptation du cas de Dora, des narrations qui ont une union sexuelle au centre, implique une multiplicité des relations. Une écriture bisexuelle est une textualité ouverte qui rompt avec la signification et embrasse la pluralité et réhabilite qui est le refoulé et rétablit le terme le plus contesté et controversé de Cixous «l'écriture féminine».

Comment est traduite cette pratique d'écriture féminine dans le contexte du théâtre ? Pour Cixous écrire pour le théâtre supporte le projet de l'écriture féminine dans plusieurs aspects. Le théâtre est présent et vital avec ses qualités multidimensionnelles comme temporalité, espace, l'ambiance physique. Toutes ses qualités suggèrent une diversité de voix dans lesquelles l'autorité linguistique est défaire. En plus, Cixous croit que le théâtre a toujours été un terrain merveilleux sur lequel les expressions refoulées et interdites de la société défilent. C'est pour cela que selon Cixous, écrire pour le théâtre est un voyage vers le cœur comme c'est comme le voyage vers l'écriture féminine.

Cixous suggère qu'un élément vif de l'écriture féminine est l'espace laissé pour l'autre et elle déclare : «Je, l'auteur doit disparaître pour que l'autre puisse apparaître» (Cité par Sellers, Cixous, 1988, p. 153). L'écriture d'Hélène Cixous pour le théâtre a été présentée sous une forme qui répercute sa représentation de l'écriture féminine. Elle argumente que quand elle écrit pour le théâtre elle est inhabitée par les autres et sa tâche est de faire naître les autres. Tout au long de l'œuvre cixousienne il y a une insistance sur un langage qui transfère le présent viable. Dans l'incarnation, notre auteure suggère que la nature du théâtre engendre une telle langue que :

«Ce qui reste silencieux en réalité et en littérature et l'écriture résonne dans le théâtre : La parole, rien de plus oral, rien de plus nu que cette langue, les mots parlés. Je dois écrire comme le corps brulé par les mots délivrés par l'auteur aux caractères doit être les mêmes mots moulés et nés par les lèvres pensantes et vivantes.» (Sellers, 1996, p. 86)

Morag Shiach argumente dans son livre intitulé «Hélène Cixous : A politics of

Writing» que l'insistance de Cixous sur le moment vécu au présent, la lutte d'échapper à la reproduction répercutée dans l'expérience d'Antonin Artaud avec le théâtre de cruauté. (1977) Pour non seulement Cixous, mais aussi pour Artaud, Shiach suggère que les dimensions temporelles et corporelles de théâtre conduisent à la possibilité de défaire la domination linguistique et de créer des significances qui ne sont pas dépendantes aux répétitions, aux stéréotypes et à la stabilité des caractères. (1991, p. 109)

Cixous dramaturge, tout comme dans ses fictions, est inévitablement contestataire, vue sa conception de la scène qui prend ses racines dans le domaine de l'action et de la pensée 68. Son théâtre relie sa position vis-à-vis « *l'écriture féminine* » à la relation du « poétique au politique » qui est une incarnation du drame de la femme hystérique dans le «Portrait de Dora». Ainsi Cixous est amenée d'une problématique de l'individu en tant que victime des forces du patriarcat à une problématique de l'individu en tant que produit et producteur de l'Histoire.

En effet, dans ses œuvres romanesques et théoriques, Cixous remet en question le pouvoir phallogocentrique qui trouve ses racines dans la primauté du langage, de la raison et de la vérité, mais c'est dans ses œuvres théâtrales qu'elle nous montre la façon dont ce triple démantèlement peut et doit avoir lieu. Elle est contre l'identité réduite du sujet universel dont la conception reste inaccessible pour les femmes. Dans «le Rire de Méduse», Cixous argumente que l'écriture a été «gérée par une économie libidinale et culturelle — donc politique, typiquement masculine — un lieu où s'est reproduit [...] le refoulement de la femme». (1975) Cette question de lieu est tellement importante que la problématique liée au langage reste moins linguistique que spatial. La femme n'a pas encore eu sa parole à dire et aussi elle n'a pas non plus un milieu spatial où pourrait s'énoncer cette écriture et la parole féminine qui échapperait à la suprématie du discours masculin. C'est grâce au théâtre que Cixous fouille les possibilités de fonder cet espace.

Sur le plan théorique, la prise de parole des femmes est cruciale, puisque c'est par le théâtre que Cixous se penche sur la question de la légitimité de l'écriture et la parole féminine. Alors que le discours masculin postmoderne est hanté par une série de questionnement face à cette légitimité. Le discours masculin postmoderne déclare la mort de l'auteur et du même coup du sujet, des métarécits excluent l'accès à la subjectivité pour la femme et pour une prise de la parole par des femmes, alors que la femme se plonge dans le théâtre et essaie de s'approprier cet espace avec une langue plurielle et

polyphonique. Cependant, cette appropriation de l'espace théâtral par des femmes pose de nombreux problèmes. « Aussitôt que les femmes se servent d'un langage préétabli, ce langage devient suspect puisqu'il remet en question la légitimité de la parole en s'opposant à une existence matérielle et corporelle. Dès lors, comment les femmes peuvent-elles s'affirmer en tant que "sujets" parlants, sur une scène postmoderne où la légitimité même de la notion de "sujet", dans ses fondements psychologiques, idéologiques et épistémologiques est remise en question?» (Mounsef, 2000, p.154) «Refusant la mise en échec du projet linguistique de la femme ainsi que constitué par le postmoderne, Cixous s'adonne à contre courant à une libération du langage scénique : brisant les moules conventionnels de la langue scénique et délivrant les signifiants de leurs entraves linguistiques.» (Mounsef, 2000, p.155).

Dora, le personnage principal dans «Portrait de Dora», représente la remise en question de ce fondement épistémologique lorsqu'elle se demande : «Savoir. Savoir. Mais personne ne sait rien. Qu'est-ce que ça veut dire: Savoir? Est-ce que je sais ce que je sais, est-ce que je le sais? Tout ne veut rien dire» (Portrait de Dora, p. 56). «Poser cette question dans l'espace scénique fonde un nouveau rapport entre signifiant et signifié. Par cette question, Dora stigmatise la mauvaise conscience des mots les poussant en dehors de leur moule linguistique restreint. "Sortir", voilà le sens de la dramaturgie cixousienne, sortir de ce moule, du langage, du logos, des chaînes qui aliènent le corps scénique; ce corps qui est femme et qui refuse de se taire. Le théâtre est un parfait outil pour cette sortie sans orientation définie : «pendant que dedans mon corps en dispersion, mon âme vers le haut ou vers le bas, il n'y a pas d'orientation» (Mounsef, 2000, p. 155)

Pour que la femme puisse aller au théâtre, il ne suffit plus qu'elle y soit représentée: il faut qu'elle puisse en changer les modes de production et y participer au processus de signification politique et culturelle. Cette phrase devenue célèbre qui a donné son nom à l'article tient lieu aujourd'hui d'une déclaration et d'une invitation pour que les femmes prennent place au théâtre. «Aller au théâtre maintenant, il me faut le faire politiquement dans le dessein de changer, ensemble avec des femmes, ses modes de production et d'expression.» (Cixous, 1977)

«Si Cixous critique le discours masculin, ce n'est pas pour promouvoir écriture féminine en tant qu'écrit, mais en tant que parole spatiale écrite pour être entendue. Ecrire en tant que femme est dans ce sens spectaculaire, puisqu'il valorise la voix sur le tracé, le dialogue sur la lecture, l'ouïe sur la vue. Pourtant contrainte à se plier à l'outil

linguistique au décalage entre l'échelle silencieuse des valeurs acquises et archaïsantes de l'écrit et un besoin d'agir par la langue orale sur la langue même Cixous doit se tourner vers le théâtre pour réaliser le démantèlement des registres langagiers. C'est au théâtre toujours que Cixous trouve un espace où la femme peut réaliser son projet.» (Mounsef, 2000, p 154)

Si la scène est femme, ce sera pour déthéâtraliser cet espace. Elle voudra être corps-présence; il s'agit donc de travailler à faire sauter tout ce qui fait "spectacle", à « déborder la rampe-barre; à défaire le primat du visuel et insister sur l'auditif; apprendre à aiguïser toutes nos oreilles, surtout celles qui savent saisir les battements de l'inconscient, entendre les silences et au-delà. Pas de "distanciation", au contraire, cette scène-corps n'hésitera pas à approcher, approcher à se mettre en danger, mais de vie ». (Cixous, 1977, p.19)

Si le théâtre pratiqué selon le discours suprême de patriarcat éloigne les femmes et leur créativité génératrice au niveau littéraire et théâtral, un théâtre féministe qui s'enracine sur le concept d'une écriture féminine s'ouvrerait vers une libération de la subjectivité féminine et d'une valorisation de l'intersubjectivité entre les femmes. «Par définition de nature dialogique, ce théâtre me donne accès à autrui, me permet de construire mon moi par rapport au désir de l'autre: «Le théâtre c'est le palais d'autrui. Il vit du désir de l'autre de tous les autres. Et du désir du désir des autres [...].» (Cité par Mounsef, p 160).

Le point de départ de cette théorisation d'une poétique de l'intersubjectivité théâtrale, c'était la production en 1976 de «Portrait de Dora»²⁰ au Petit Théâtre d'Orsay. Ecrite tout d'abord pour la radio, ensuite retravaillée pour une mise en scène de Simone Menussa, cette production mettait en scène des femmes presque exclusivement.

Aux yeux de Cixous, comme on l'a souligné, le théâtre est le lieu de l'exploration

²⁰ «Le cas que Freud avait intitulé «Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)» se résume comme suit. En octobre 1900, une femme âgée de 18 ans, Ida Bauer (à qui Freud a donné le pseudonyme Dora), est amenée par son père chez le docteur Freud. Le père s'inquiétait de ce que sa fille pouvait se suicider, ayant trouvé une note de suicide sur le bureau de la jeune fille. Selon le père, ce dont Dora "souffrait" et les raisons pour lesquelles il voulait la faire soigner par Freud sont liées à deux événements qui ont eu lieu au cours de son adolescence. Le premier incident s'est produit à l'âge de treize ans et demi et impliquait Monsieur K, le mari de l'amante de son père, qui s'était trouvé seul avec elle dans son bureau et avait essayé de l'embrasser, ce qui a répugné à la jeune fille. Le deuxième incident a eu lieu quelques semaines après sa première visite chez Freud. Lors d'une visite, à l'âge de quinze ans et demi, chez les K où Dora avait rencontré Freud, un incident s'est produit près du lac. La "scène du lac", comme l'a nommée Freud, a eu lieu à la maison de campagne où monsieur K a fait des avances à la jeune fille. Cette fois-ci Dora ne s'est pas tue; au contraire elle a fait un scandale de l'événement en racontant ce qui s'était passé à sa mère et en quittant inopinément l'endroit. Tout le monde s'est arrangé pour accuser Dora d'avoir fantasmé cette scène de séduction.»

des rapports entre l'écriture, le corps, le texte et l'autre et où l'on peut découvrir les rapports entre le texte, la voix et le corps qui révèlent le potentiel d'exprimer la corporalité d'un texte et la textualité d'un corps. L'espace théâtral offre à la femme-sujet qui détient la parole et le désir, une scène sur laquelle elle peut se construire ses identités personnelles toute en déconstruisant les représentations préétablies. La description cixousienne de l'écriture féminine démontre un parallélisme avec son adoption du mot parlé et la voix comme les éléments centraux.

«Au théâtre résonne ce qui reste silencieux dans la réalité et dans l'écriture livresque : La parole. Rien de plus oral, rien de plus nu que cette langue. Des paroles.» (Cixous, 1984, p. 261)

Dans le «Portrait de Dora» Hélène Cixous fait une lecture alternative du cas de Dora, donc il s'agit de la représentation et de répression d'une fille hystérique. Cette figure hystérique a été mise en abyme par Cixous comme une sorte «insurgée» contre la loi et le nom du patriarcat.

Le cas de Dora peut être vu d'autre part, comme une lutte du pouvoir entre Dora et Freud. Hélène Cixous décrit Dora comme l'exemple de pouvoir protestataire de la femme. Elle n'interprète pas l'effet de Dora passive ou bien limitée, mais plutôt révolutionnaire. Cixous voit l'hystérie comme une forme de rebelle féminine et un représentant des possibilités de subversion. Elle y recrée la situation de Dora démasquant le biais phallogentrique et se focalise sur les contradictions et les lacunes dans le texte de Freud. Elle crée une version alternative des événements en reconstituant la forme narrative de perspective de Dora et en démontrant l'oppression inhérent dans la vie bourgeoise de Vienne.

Au lieu de Freud, Cixous place Dora au centre du texte. Le dialogue entre Freud et Dora se passe dans la chambre d'analyste, mais il se prolonge par de-là de l'espace et le temps via Dora. Donc, l'homme n'y reste plus au centre auquel la femme est attachée. En imaginant Dora comme une figure habilitée, Cixous réécrit activement l'histoire. Elle remplit son personnage par la capacité de transgresser sa position sociale. Cixous y reconstruit le corps comme la partie privilégiée de la mémoire. Le corps devient un site du langage pour la femme qui est réduite au silence dans la société patriarcale. Pour Freud, les souvenirs résident dans l'inconscient individuel qui sont rapportés au surface par un processus psychanalytique avec l'acte de parole. Mais Cixous de son côté, se focalise sur ce qui est ineffable. Tout au long du texte le silence de Dora donne

l'information comme ses paroles.

Fréquemment, elle ignore les questions de Freud et choisit de ne pas répondre. Pour Cixous, le refus de Dora de parler peut être vu comme une résistance de conformer à toute forme de langage dominant et patriarcal. Cixous déplace le langage de ses rôles conventionnels de communication verbale et l'utilise comme un moyen alternatif d'expression qui est capable de résister à l'idéologie inhérente au langage. La construction de Cixous de souvenirs et de subjectivités alternatives féminines dans le «Portrait de Dora» effectivement contourne le cadre unidirectionnel et analytique de Freud. Cixous subvertit la construction de Dora selon Freud et ré-imagine sa sexualité, son corporalité et subjectivité comme fluide et multiple. Sa réécriture de Dora comme une figure habilitée est non seulement une vision idéaliste d'une histoire alternative, mais aussi une critique du système social existant qui nie à Dora le pouvoir, la subjectivité et l'agencement qu'elle mérite depuis toujours.

4.3. «Portrait Du Soleil» Et La Déconstruction De La Nature /culture Par Une Ecriture Solaire.

Dans toutes les œuvres fictionnelles, théâtrales, théoriques de Hélène Cixous, il y a une réécriture des oppositions qu'elle transforme en différence. Elle dit qu'en Occident, les différences sont transformées en oppositions et les hiérarchies ne peuvent se dissocier de l'histoire par la domination des idéologies. Donc elle essaie de défaire cette histoire avec l'écriture. Dans le sillage du structuralisme, elle met en question la division entre la nature et la culture. La culture phallogocentrique est liée à l'exclusion de la femme et de la nature du champ de l'histoire.

Cixous établit une chaîne sémiotique par l'écriture et la philosophie aux problèmes de la nature et à son positionnement vis à vis de la culture.

Haut **Culture** Esprit Parole **Homme**

Bas **Nature** Corps Ecriture **Femme**

La culture est privilégiée par rapport à la nature. À son tour la culture privilégie l'esprit et réprime le corps. Elle est liée à la parole et donc à la présence face à l'écriture qui est dévalorisée et basée sur l'absence et sur la représentation. L'homme élabore la culture alors que la femme est une partie de la nature. La culture masculine fait appel à la mort de la femme et de la nature, alors que Cixous réécrit l'opposition et la différence pour que la femme et la nature reviennent à la vie. La femme est morte pour que vive l'homme dans le système oppositionnel dualistique. (Conley, 1997)

Cixous revalorise la femme en effaçant son exclusion du système symbolique et en réinscrivant celle-ci en corps historique. Pour surmonter la domination masculine, la femme doit s'équiper de l'inscription et donc de l'écriture et remonter au temps archaïque sociétale et aussi en utérus maternel pour se reformuler en technè.

La dialectique hégélienne renforce l'uniformité et la propriété et refuse la différence. Dès lors, l'homme acculture la femme met la nature dans son service, l'homme s'approprié la femme dont le rôle est de lui servir, de l'admirer. Dès sa naissance l'enfant est aussi séparé du corps maternel et est forcé à entrer dans un système symbolique où les oppositions se forment. Le sujet masculin se met en route en se basant sur la négation de l'autre. Il se décroche du corps maternel et le (donc la nature) laisse en arrière. Le langage du corps et de l'affection est perdu. Il est à la recherche de sa liberté sur le mode symbolique. Alors que la femme chez Cixous est toujours auprès de la nature. Elle y fait référence en parlant d'elle-même :

«Je suis née dans un pays où la culture était retournée à la nature, -s'était refaite chair. A dix-huit ans, je découvre la « culture ». Le monument, sa splendeur, sa menace, son discours. «Admire-moi. Je suis le génie du christianisme. A genoux, rejetons de la mauvaise race.....Tout de moi se liguit pour m'interdire l'écriture : l'Histoire, mon histoire, mon origine, mon genre. Tout ce qui constituait mon moi social, culturel.» (Cixous, 1986, 20-21).

La femme est ainsi exclue du monde symbolique, du même coup de son histoire. Elle se trouve aliénée, marginalisée. Tout y est organisé pour rapprocher la femme à l'oppression et à la menace. En personne, Hélène Cixous est aussi chassée de la culture en tant que femme et juif. Donc elle appelle la femme pour qu'elle construise son identité par le biais de l'écriture en s'approchant de la poésie et qu'elle abatte l'exclusion. Le corps maternel féminin devient le lieu de la muse et de l'inscription pour développer une écriture féminine.

Le féminin est ce qui s'ouvre vers l'autre, vers le don et l'amour face à l'aliénation alors que la propriété, l'unicité et la mort sont liés à la masculinité. La nature appelle la femme à la vie, tandis que la culture appelle l'homme à sa mort et à la mort de la femme. Tout se liguit contre la femme pour lui interdire l'écriture, c'est contre cela que Hélène Cixous se bat. Donc elle se trouve des alliés sur son chemin vers l'émancipation. Elle devient le Prométhéa qui prend le feu et brule de l'amour le H. («Le livre de Prométhéa») Cet amour est à la fois affectif, naturel et nu contre l'homme qui détient le pouvoir arrachant, déchirant et symbolique. Il se n'agit non pas d'un amour fictif, mais il s'agit de la réalité. Ainsi elle a été :

«Un auteur qui toujours s'est efforcée de transformer la réalité en fiction, par égale respect pour la réalité et pour la fiction, je me suis sentie obligée de me garder de toute tentative de représentation et j'ai pour cela voulu tenir l'écriture à quelque distance de la vie même» (Cixous, 1976, 19).

La nature appelle la femme à se réaliser sur le corps sociétal par le biais de l'écriture chez Cixous qui efface les oppositions hiérarchiques et duelles pour s'ouvrir vers la différence, la vie et la multitude. La hiérarchie cède sa place à la fusion, l'opposition à la différence, le pouvoir au vouloir, l'avoir à l'être, la mort à la vie.

«Si l'auteur privilégie l'écriture comme son domaine de « lutte », c'est non seulement parce que l'écriture a été jusqu'à présent répressive. Un lieu où s'est produit plus ou moins consciemment... Le refoulement de la femme, un lieu qui a charrié grossièrement tous les signes de l'opposition sexuelle et (non de la différence) où la femme n'a jamais eu sa parole, mais encore parce que l'écriture est la possibilité même du changement, l'espace d'où peut s'élever une pensée subversive, le mouvement avant-coureur d'une transformation des structures sociales et culturelles.» (Stevens, 2009,34)

Dans un de ses essais des années 1980, intitulé *la culture clandestine* Cixous dit :

«qu'il est urgent de passer à la culture dé-paternalisée. Nous devons travailler à l'extension d'une culture autre, capable d'autres en réalité, indépendante de l'antique patronage (dit phallogocentrique), d'une culture dont les agents n'auraient pas à recevoir la bénédiction du père ou le visa de l'Etat. Une culture qui se garde rigoureusement d'apparaître comme l'empire des hommes cesse de se contenter d'être une demi-culture et songe à la vie toute entière». (Cité par Stevens, 2009, p. 36)

«Portrait du Soleil» est une œuvre fictive d'Hélène Cixous publiée en 1973 dans laquelle le questionnement d'un portrait dit « du soleil » paraît impossible au lecteur et du même qu'il attire l'attention de ce dernier. Puisque cette représentation métaphorique ne semble pas cohérente au lecteur attentif dû au fait que le soleil ne se laisse pas regarder aux yeux nus. Le terme portrait qui suggère la révélation des traits caractéristiques, des traits qui déterminent l'individu alors qu'un portrait de soleil demeure impensable, incompatible avec l'idée d'une telle représentation. De même «le soleil a toujours figuré le père, il est aussi le père de toute figure» (Manrahan, 1990, p. 49). «D'autre part le soleil est un terme marqué sémiotiquement et a des connotations sémantiques, symboliques et culturelles diverses. Il est dans bien des religions, mythologies et philosophies, l'image par excellence de Dieu. Il évoque aussi la figure du père et de ses substituants : Dieu le père, le père œdipien et symbolique et surtout, quant à la biographie de Cixous, le père réel, mort quand sa fille n'avait pas onze ans.» (Stevens, 1999, p 28)

Faire le portrait du soleil et faire face à cette figure autoritaire en regardant le soleil qui est la figure de la loi et du roi est ébranler tout le système de la représentation qui la constitue. Le sujet « soleil » qui est un trait de la configuration de la nature est représenté sous la forme d'un portrait qui est un trait de la configuration de la culture,

représentation de la figuration de la loi, de la loi du père, un trait de clôture, de détermination culturelle. Sur quoi porte ce titre de «Portrait de Soleil»? S'agit-il d'une représentation du soleil réel et sensible, ou une figure de fiction qui a des connotations symboliques qui dépassent le vécu? Et ce portrait, pourrait-il être vrai ou est-il un simulacre ou copie non-conforme? S'agit-il d'un portrait sur le soleil ou un par le soleil? Ce portrait est-il un éblouissement du soleil aveuglant ou s'agit-il d'un portrait d'aveugle?

«Portrait du Soleil» commence par un pronom impersonnel «*Il faut choisir une sanguine*» qui dépersonnalise l'instance de l'écriture, du même coup se rattache à une sanguine qui symbolise le soleil en renvoyant au titre même du livre. Ainsi dès l'incipit, le lecteur est bouleversé par cette force d'obligation qui annonce au lecteur l'heure de la précipitation de quitter son monde. Ainsi pour les critiques, l'incipit constitue le moment décisif du roman «Rien n'est dans le roman qui ne soit contenu dans la formule initiale.», «rien n'est aussi important dans un roman que la phrase initiale». Barthes affirme que «le fait d'ouvrir un roman installe en nous d'un seul coup et dans son entier le code narratif dont nous avons besoin.» (Cité par Stevens, 1999, p 39) Le commencement d'un roman est un seuil à double entrée : vers le texte et vers le monde. Donc l'incipit est censé répondre à des questions qui, où, quand etc. dans le roman dit canonique.

Portrait de soleil commence avec deux paragraphes dont le premier contient une exposition des termes de la narration et le deuxième fonctionne plutôt comme une amorce :

«Il faut choisir une sanguine. La nuit le sang remonte les âges. Tout le monde vivant a du sang qui remonte la nuit. Pour favoriser la remontée, je mange ma sanguine. Le jus coule par où j'ai parlé, par où je prend silence, par où entre jour et nuit je crie. L'orange est mon fruit de naissance et ma fleur prophétique. La première fois que j'ai coupé un mot c'était elle. Je l'ai coupé en deux morceaux inégaux, un plus long, un plus court. J'épluche cette orange en février 1970. Je l'avais déjà fait en trente autres fiévriers : il n'y a pas un fiévrier dans ma vie où je n'aie mangé l'orange. Elle est pleine de temps.» (Cixous, 1973, p.6)

Qui est le personnage dans ce début du roman? Quelle est l'instance de l'énonciation? Il est bien apparent qu'il s'agit d'un discours, non pas d'un récit. Le pronom impersonnel «il» est loin de désigner une personne et n'a qu'une fonction grammaticale. Il s'agit d'une voix autoritaire mais manquante, masculine mais perdante puisqu'il n'y a personne qui l'assume. Une sanguine est une métonymie du soleil par sa forme et sa couleur qui nous renvoie au titre du livre donne une première indication sur l'impossibilité du sujet-soleil. Le sang de tout vivant met en relief la vie et le jour

ensoleillé, alors que la nuit renvoie à la mort, à l'aveuglement, qui renvoie toutes les deux à la circulation du soleil. Et puis le «je» de la narration s'installe avec les allitérations de jus, de jour, d'âges, d'*oranje* et de mange. «*Oranje*» est un mot-valise d'« orange » et de « je ». L'orange est aussi synonyme de sanguine qui à son tour symbolise le soleil. Donc le « je » est présent dès la première phrase.

Ce «je» peut être identifié avec la personne de l'auteur grâce au mot «*oranje*» . Pour Hélène Cixous qui est née à Oran, pays d'oranges, ce mot est un biographème :

«Le premier de mes trésors fut le nom de ma ville natale qui était Oran. C'était ma première leçon. J'ai entendu le nom d'Oran, et par Oran je suis entrée dans le secret de la langue. J'en suis sortie entrée. J'ai découvert que ma ville faisait fruit par la simple addition de moi. Oranje –Orange. J'ai découvert donc le mot aussi mystère du fruit.» (Cixous, 1990, p. 16)²¹

Il n'y a pas de récit, pas de fiction sans temporalisation. L'énoncé de narration ou de la fiction a besoin d'une temporalisation. Quand donc commence ce «Portrait du Soleil»? Quel temps fait ce début du texte? S'agit-il d'un jour ensoleillé ou d'une nuit de sommeil ou d'un temps éternel des âges? La nuit est le symbole de l'inconscient, du sommeil, du rêve alors que cette nuit est en contraste avec l'idée d'un récit-portrait du soleil qui suggère le plein jour. La coupure du mot *oranje* va de pair avec la coupure du temps brusque en février 1970. Il s'agit d'une temporalisation ponctuelle. Le février est aussi une autobiographème. C'est le mois où le père de l'auteur meurt et ainsi Hélène Cixous affirme que son écriture est née en Algérie d'un pays perdu, du père mort et de mère étrangère (Stevens, 1999, p 48). Cette mort constitue une coupure brusque et une blessure mondaine chez l'auteur.

Remonter tous les âges et remonter au fil du temps donc aussi la nuit est une activité temporelle que l'auteur met en contraste avec la remontée du soleil qui est la naissance. Ainsi elle voit l'*oranje*, cette fleur de naissance prophétique qui dépasse le temps plein remontant au passé par son teint immémorial et revient à ses premiers jours et même avant premier. Cela paraît comme la circulation non seulement naturel mais aussi textuel donc culturel du soleil, il s'agit non seulement d'un portrait du soleil, mais aussi celui du narrateur qui se mêle avec l'auteur et la naissance de ce dernier.

«L'*oranje*» qui est féminin comme fruit et masculin comme mot-valise qui est aussi bien paternel que maternel, renvoie à la fois au lieu et date de naissance qui sont tous les deux signe d'identité qui appartient au symbolique paternel. Le paternel se rattache au premiers jours, tandis que le maternel se rattache à l'avant premier jour. «*La*

²¹ « De la scène de l'inconscient à la scène de l'Histoire: Chemin d'une écriture » dans *Hélène Cixous, Chemins d'une écriture* et voir aussi *Vivre l'orange, des femmes*, 1979.

césure séparatrice, la différence hiérarchisant et la sélection» (Stevens, 1999, p 67), qui sont originaire de cette blessure et de la coupure soudaine, sont toutes niées dès les premières lignes du «Portrait du Soleil», puisqu'elles se positionnent toutes dans l'entre-deux qui empêchent de séparer, de différencier et de sélectionner.

Il y a une mouvance des mots et des sens, une double économie, un moment double d'écriture, double séance paradoxale, une double coupure est au travail dans ce début du texte. « D'un côté il y a une économie de polysémie, de l'empilement, de la coagulation du sens et une économie de dissémination et de la dispersion. Par ces deux économies, la langue poétique s'avère préoccupée de couper et de relier les mots, de dissocier et de rassembler les signifiants, de séparer et de réparer.» (Stevens, 1999, p 69-70).

«L'Oranje» renvoi aussi au nom du père de l'auteur (Or-an-ge) qui est George qui à son tour fait allusion à la psychanalyse lacanienne. Le «il faut», initiale, que Lacan décrit comme l'entrée dans le symbolique et dans la Loi. À part le réel et l'imaginaire, Lacan distingue un autre registre primordial qui est le «symbolique» «qui est la fonction ordonnatrice de la Culture qui sépare l'homme de la Nature, en l'inscrivant d'emblée dans le langage. En psychanalyse, le symbolique joue son rôle primordial dans la dynamique œdipienne, dans la mesure où l'enfant va se soumettre à la Loi qui régit la participation du sujet aux valeurs de la culture et qui exige de lui le respect des systèmes de symbolisation et de représentation aussi bien économiques, sexuels que discursifs.» (Stevens, 1999, p 73)²².

Le père lacanien n'a qu'une fonction symbolique de métaphore qui structure la progression du texte, alors que le père cixousien est un nom et une lettre qui suit le jeu de signifiant à retrouver et à reconstituer infiniment. Ainsi la coupure du mot oranje (signifiant), fievrier, soleille etc. «morçèle le texte, disperse les morceaux, puis rassemble le corps du nom du disparu et l'appelle par son nom.» (Stevens, 1999, p. 76).

4.4. Le Mythe Et La Rêverie Pour Le Projet De Déconstruction Chez Cixous

Cixous lance deux stratégies pour transformer et subvertir cette hiérarchie duelle et oppositionnelle de la pensée philosophique et politique et de la représentation socio-

²² Dans la triangulation œdipienne mère-père-enfant, le phallus est le référent, extérieur, auquel chacun des trois membre si dans leurs désirs réciproques, a besoin de se référer. Dans la structure symbolique, le phallus a la valeur d'un "signifiant", dont la fonction signifiante se situe du côté du désir inarticulable. "Destiné à désigner dans ensemble les effets du signifié, en tant que le signifiant les conditionne par sa présence de signifiant", le phallus peut devenir le "signifiant des signifiant", le "signifiant absolu", voire le seul signifiant à devenir "symbole" de la sexualité, du désir, et du pouvoir même de symboliser. (Cité par Stevens; Lacan, 1999, p 73) Voir Lacan "Signification du phallus" dans Ecrits, p. 690.

culturelle. Le premier projet de Cixous est de conduire une lecture de déconstruction de ces représentations binaires qui sont présentées comme la critique des narrations mythiques dans «l'aube de phallogentrisme» (Cixous relit *Oresteia* d'Aeschylus²³ comme un texte dans lequel la structure matriarcale est remplacée par la structure patriarcale). Cette lecture a pour but de questionner le statut inévitable de ces structures hiérarchiques. Deuxième projet de Cixous est celui de développer une écriture féminine qui est une exploration de la subversion de ces structures binômes.

La représentation cixousienne comporte des éléments spatio-temporels. Sa pratique de l'écriture crée une sorte d'allusion et de représentation métaphorique couverte des références intertextuelles. Ses recherches mythiques sur le figure d'Electra par lequel elle essaie de faire une lecture de déconstruction de «l'aube de phallogentrisme», elle cherche les possibilités de creuser les dualités hiérarchiques.

«L'œuvre de Cixous est animée par des mythes dont elle assure la réécriture. Dans «Tombe» (Le Seuil, 1973) elle s'intéresse au couple d'Achille et de Penthésilée, dans le même roman, elle crée le personnage de Dioniris, réunion d'Osiris, de dieu des aromates, fruit d'un inceste de Myrrha et de son père, sa palingénésie des mythes suit souvent la direction imaginaire qu'elle avoue dans «Dedans» (Grasset, 1969) : «j'abolis la distinction entre l'homme et la femme qui me semble être l'excuse de toutes les paresse»(p.21) Souvent ses rêveries nourries de mythes expriment à la fois le désir d'un transfert de sexe et d'une abolition des distances que l'âge introduit entre les générations... La volonté d'abolir la distinction des sexes s'avoue dans le titre «Neutre» (Grasset, 1972), opéra textuel, chant du phénix. Le désir de repenser la mythologie en donnant un rôle démiurgique à la femme s'exprime dans «Le Livre de Prométhée» (Le Seuil, 1973) où Prométhée est présentée comme une preuve de divinité et de la féminité du genre humain (p. 43) ainsi que dans «Illa» (femmes, 1980) dont le titre fait explicitement référence à Eurydice de Virgile.» (Miguet Olnagier, 1997, p. 205)

La loi est considérée comme une structure de prohibition et d'exclusion, Cixous dramatise les rapports de pouvoir et de lois patriarcales par une lecture de Kafka «Devant la loi»²⁴ Dans cette histoire il n'y a pas de barrière ni d'exclusion, mais seulement la

²³ C'est une trilogie d'Aeschylus dans lequel les lois tributaires des Erinyes –des déesses féminines- sont confrontées à des lois divines et masculins des polis d'Apollon.

²⁴ C'est un texte dans lequel il y a l'histoire d'un homme qui arrive au seuil d'une porte qui donne accès à la loi, quand il y arrive, la porte est ouverte mais le gardien le fait croire qu'il ne peut y entrer, les années passent et l'homme attend

perception de l'homme par rapport à la loi est remise en question. Cixous utilise ce texte comme une métaphore pour expliquer la position des femmes devant le patriarcat, les femmes obéissent aux lois, elles se trouvent enfermées dans un continent noir et elles en jouissent. Elles sont exclues et elles l'acceptent délibérément.

«Le Rire de Méduse» attaque deux mythes qui définissent la féminité d'une manière négative. L'un de ces mythes est celui de Freud qui marque la femme comme le «continent noir» et celui de Napoléon qui la qualifie de «l'énigme». Cette conception phallogocentrique est liée au fait que la femme est traditionnellement considérée comme irréprésentable et est associée à la mort. L'autre est celui de Méduse qui pétrifie les hommes osant la regarder. Pour Cixous, il faut regarder droit dans les yeux de Méduse et elle n'est pas mortelle, par contre elle est jolie et elle rit. Ce texte essaie de raffermir la femme toute en dénonçant son oppression sous le système patriarcal. C'est un manifeste qui appelle les femmes à briser leur silence symbolique et met l'accent sur la nécessité d'écrire pour les femmes. Pour elle l'écriture est la seule moyenne d'inaugurer un changement quant à la place de la femme au sein de la société.

Dans «Le livre de Prométhéa» (1983) l'amour des deux femmes est décrit comme un défi au clivage du couple homme /femme. Dans le mythe de Prometheus, Prometheus emporte le feu des dieux et ouvre les portes de la civilisation à l'être humain en le libérant des dieux. Il s'agit bien d'un processus d'acculturation qui emprisonne en effet l'être humain aux limites de ce qui est masculin, culturel, social et paternel alors que c'est une exportation dès l'origine. Alors que Prométhéa est représentée chez Cixous comme le contre-image, l'inverse de Prometheus, elle incarne la femme libre en s'approchant de la nature. Elle est un caractère créé par le narrateur ainsi elle est entrecroisée de la nature incarnée par les éléments féminins et de la culture incarnée par les éléments masculins. Cixous questionne même l'autorité de l'auteur en se situant entre le «je-narrateur» et «H». Ce qui est originaire est remis en question par une déesse qui approche la relation amoureuse à la nature face à la culture. Il s'agit d'un processus de déconstruction de l'ordre sociétal tout entier qui perçoit le feu comme le commencement de la civilisation. Ainsi la perception de la civilisation de la société est renversée. La textualité qui a des traits culturels est rapprochée d'une manière à la relation corporelle qui incarne la nature de la sexualité entre les deux femmes.

toujours devant la porte. Quand il est en train de mourir il demande au gardien une seule question, «*Pourquoi personne n'est venu à la porte pour y entrer ?*» A cette question le gardien répond en disant que la porte donnait l'accès seulement à lui et qu'il va la fermer maintenant.

Cixous avec une appellation sur «Le livre de Prométhéa» fait du même coup référence à un livre non seulement écrit par l’auteur mais aussi par le narrateur-femme qui peut être aussi interprété comme un méta-texte sur le texte, sur l’histoire du livre, sur l’histoire de Prométhéa qui est aussi une femme. Une femme écrivant sur une femme est déjà un défi à la structure paternelle du jeu et constitue une déconstruction de l’auteur-homme et le lecteur-homme donc de la production et de la réception homogène du processus de création. Elle démontre les limites de la pratique de l’écriture féminine en écrivant un livre écrit par une femme sur une femme. C’est le livre qui brule dont elle envie d’écrire le feu. «C’est un livre que Prométhéa a allumé comme un incendie dans l’âme de H. Il s’agit d’un livre intérieur» «Prométhéa est mon héroïne. Mais la question de l’écriture est l’adversaire.» (p.21) «L’auteur est un pseudonyme qui ne devrait tromper personne.» Cixous se met en tant qu’auteur du livre qui est en train d’écrire le livre de Prométhéa et prend sa distance envers le H qui écrit le livre de Prométhéa et en fait un pseudonyme qui est explicite. C’est une écriture qui se dévoile jusqu’à ses os, une écriture transparente.

Hélène Cixous, dans ce livre, fait référence à une autre bisexualité. Sa vision de bisexualité est décrite comme tel dans « la jeune née », elle distingue deux sortes de bisexualités, deux façons opposées de penser la possibilité et la pratique de la bisexualité. Le passage suivant est très frappant à cet égard:

1. «la bisexualité comme fantasme d’un être total qui vient à la place de la peur de la castration, et voile de la différence sexuelle dans la mesure où celle-ci est éprouvée comme marque d’une séparation mythique, trace donc d’une sociabilité dangereuse et douloureuse. C’est l’Hermaphrodite, d’Ovide, moins bisexué qu’asexué, composé non pas des deux genres, mais de deux moitiés. Fantasme donc d’unité, deux en un, et encore même pas deux.»
2. «A cette bisexualité fusionnelle, effaçant, qui veut conjurer la castration j’oppose l’autre bisexualité, celle dont chaque sujet non enfermé dans le faux théâtre de la représentation phallogcentrique, institue son univers érotique. Bisexualité, c’est à dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d’un sexe et à partir de cette permission que l’on se donne, multiplication des effets d’inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l’autre. Or cette bisexualité en transe, qui n’annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute, il se trouve qu’à présent, pour des raisons historico-culturelles, c’est la femme qui s’y ouvre et en bénéficie : d’une certaine façon *la femme est bisexuelle* ». (1975, p.155)

La bisexualité chez Prométhéa est nourrie par la féminité, la nature qui donne lieu à l’inscription de multiples facettes de la sexualité. Elle est le carrefour qui différencie, se promulgue, se prolonge vers l’autrui.

4.5. L’écriture Féminine: Une Inscription En-corps Orphique

Quand les écrivains comme Luce Irigaray, Chantal Chawaf, Hélène Cixous et autres font référence à la question de la femme, que ce soit dans leurs textes littéraires ou leurs essais, on peut facilement remarquer qu'elles la placent le plus souvent au centre de leurs préoccupations. Il y a des mythes fondamentaux porteurs des relations qui lient la FEMME soit à sa MERE, soit à son EPOUX ou compagnon (ou encore le PERE). Ces mythes sont la plupart du temps réécrits par ces auteurs. (Zupancic, 1995, p. 82).

L'écriture chez Cixous est révélatrice d'un certain orphisme poétique. Selon l'optique de Gerard Bucher, il faut voir dans l'orphisme la naissance, par la parole, d'une nouvelle humanité « *l'épigenèse de l'être (comme) langage* ». (cité par Zupancic, 2007, p. 8) Ce regard orphique porte une intertextualité chez Cixous qui se multiplie à travers les mythes et les symboles. Zupancic transpose ainsi la conception de Bucher à l'œuvre de Cixous. Le texte cixousien se prolifère à l'image de l'Orphée qui porte en soi de personnes et d'auteurs qu'elle inclut dans sa propre spirale de références intertextuelles. Dans ce regard orphique, on trouve des écrivains, des artistes, des mythes, des symboles entrelacés qui sont nourris par l'écriture féminine et sont analysés à partir de la conception féminine du monde et de la littérature.

Cette écriture mythique de Cixous qui se concrétise en tant qu'écriture féminine où Eurydice et Orphée se fondent en un seul être, où la femme, Eurydice supplante Orphée dans ses propres catabases et anabases. (Zupancic, 2007, 45) Ces catabases et anabases génératrices des textes littéraires transposés par l'écriture d'une femme constituent le mythe d'Orphéa qui dirige Cixous en tant qu'écrivain vers le monde des réprimés, des chants des textes lointains, des autres inscrits sur le corps mytho-poétique. Cette Orphée au féminin, une Orphéa donc, qui s'engage dans le cheminement spirituel, pour s'incarner dans ses textes, en même temps comme une Eurydice, est ainsi la femme à qui on ne peut plus couper la langue. (Zupancic, 2007, p. 46)

Dans la remontée, Cixous met l'accent sur l'anabase commune où Eurydice se double possiblement de la figure de Perséphone (Korè) sur la remise au monde de la femme par l'écriture, qui domine les textes cixousiens, même si le mythonyme d'Eurydice n'y est pas explicitement donné à un personnage particulier. (Zupancic, 1995, p. 84)

La femme sortant des enfers avec une restructuration profonde des rapports inscrits dans le mythe nous renvoie à l'image de la femme renaissante en écriture. La naissance, celles des livres, dans le cas de Cixous, est donc une conséquence de « ces

descentes dans les profondeurs » (de soi !) tellement typique du cheminement de Persephone/Korè. Mais, comme l'écrivaine le développe dans ces textes plus récents, notamment dans « *Déluge* » (1992), la descente est identifiée à la recherche de la « voix intérieure », la nature créatrice de la femme, qui dans ce roman s'appelle, paradoxalement, Isaac, le fils destiné dans la tradition judaïque au sacrifice et sauvé in extremis. Pour Cixous, la rencontre avec Isaac, dans les profondeurs de l'être, se mue alors en remontée créatrice et à la fois, rédemptrice, donnant naissance à des « enfants-textes » qu'il s'agit de nourrir, pour que s'affirme la nouvelle identité de la femme. (Zupancic, 1995, p. 85)

La nouvelle identité féminine qui sort des ténèbres de logos de l'identité masculine se trouve délibérée par l'inscription en-corps orphique de l'écriture féminine. La poétique cixousienne se nourrit de Eurydice libérée du poids à la fois du paradis et de l'enfer au niveau de la différence sexuelle qui s'ouvre toujours sur l'autre. Koré qui est déchirée entre la mère (Demeter) et l'époux (Hades) trouve son cheminement par la voix féminine dans son intérieur le plus profond (descente).

5. QUATRIÈME CHAPITRE - DISSEMINATION D'UNE CREATIVITÉ POÉTIQUE

«La dissémination se lit comme une sorte de matrice théorique de la sexualité féminine»

(Derrida, *La Dissémination*, 65)

Nous allons faire face à la richesse de la productivité féminine et à son ouverture vers l'autre sous le parapluie de terme dissémination. Une partie des textes de Hélène Cixous reste inévitablement difficile à décrypter et hermétique pour les lecteurs qui ne sont pas familiers avec le jeu de «dissémination» : dériver du mot toutes les composantes possibles et le propulser dans le texte à la rencontre d'autres mots, d'autres significations qui comme des étincelles dans l'ombre permettent au lecteur d'élaborer sa propre configuration de l'espace textuel (Makward et Gotteret- Hage, 1996, 138).

En ce qui concerne la dissémination, la lecture fictionnelle donne à réfléchir l'écart, la déviance, l'autre et le déplacement. Chez Cixous on assiste à une dissémination du sens qui suggère une plurivocité du sens présente par les traces écrites. En s'ouvrant vers l'autrui, le texte cixousien se disperse et s'éparpillent dans tout le sens en se nourrissant du corps et de l'inconscient féminin. La signification se trouve décentralisée et elle ne puisse pas être attrapé immédiatement. L'unicité laisse la place à la multiplicité qui fait appel à son tour à la productivité féminine. Le féminin se caractérise par ce don à l'autre.

Hélène Cixous ainsi dans ses fictions va à la rencontre et au dialogue avec d'autres textes littéraires, ceux qu'elle aime et ceux qu'elle veut mettre en cause. Parmi ses interlocuteurs au delà du temps et de l'espace on peut noter Edgar Allain Poe (pour Neutre), Jean Genet (pour Souffles), *Le livre des morts* (pour La), La pensée de Derrida (pour Partie), celle de Lacan et Kleist (pour la jeune née), celle de Freud (pour *Le portrait du soleil* et *Le portrait de Dora*) et Clarice Lispector (pour *Vivre l'orange*) et autres : Akhmatova, Joyce, Shakespeare, Kafka, Goethe, Hölderlin et la Bible ça et là pour l'œuvre en général. (Makward et Gotteret- Hage, 1996, 140)

Chez Cixous l'inscription féminine est possible grâce à la dissémination de ce qui est féminin au-delà de fixité des nominalisations. Il s'agit d'une multiplicité productive, générative, d'une semence irréductible qui s'ouvre vers les autres possibilités de sens allant vers l'infini. L'inscription féminine ainsi devient ce lieu d'une semence

génératrice. Elle inscrit avec une voix plurielle et qui s'enchaîne à une chaîne sans limite des signifiants. Elle dépasse le « Un » de Phallus. Elle déborde cette unicité et ce pouvoir répressif pour enfin donner lieu à l'ouverture et à l'autrui par un jeu de dissémination qui s'éparpille comme le germe «maternel». Ce germe «maternel» témoigne de l'effacement du pouvoir répressif de virilité et constitue la trace d'un archè non-présent et d'un télos impossible et indécidable. L'indécidable devient le textuel féminin, le corpus cixousien et l'inscription féminine.

La dissémination est ce déplacement du sens dans l'infini, constitue le noyau de cette texture et de tissu de femme qui est créatif tant au niveau de la nature qu'à celui de la culture par ses actes donataires. La femme donne sans cesse, en retour elle ne reçoit rien. Elle est destinée à être dispersée sans s'unifier. Ce don s'éparpille et devient le lieu de la dissémination qui défait sa position enfermée dans les codes et les manières de pensée paternelle.

La femme appelle le sème pour en arriver à la semence, à la dissémination par le biais de son économie féminine qui est un défi contre l'uniformité, la stabilité, la fixité et la virilité. La féminité est ce point de mire qui se détache de tout pouvoir exercé sur la signification rattrapée d'un seul coup. Le signe est le livre qui voyage d'un signifiant à l'autre chez Cixous qui élargit l'horizon scriptural par le biais de l'écriture féminine qui appelle le corps, l'inconscient, la libido, la sexualité, le corpus féminin à se multiplier et à se proliférer.

Le lecteur est aussi demandé à contribuer à l'élaboration du sens qui se dissémine à chaque étape. C'est ce qui déconstruit aussi les pensées préconçues de lecteur ordinaire. Il se trouve déséquilibré dans sa quête de sens. Ce déséquilibre le ramène à se questionner et à questionner le système dans lequel le sens est supposé construit. Ce sens est chez Cixous dispersé au moment où il est censé à être attrapé par le lecteur. C'est ce qui fait que Cixous devient une écrivaine difficile à lire.

Chez Cixous l'inscription féminine bouleverse ces présupposés qui nourrissent le système de signification phallogratique. Pour ce faire, Cixous met en route une économie libidinale féminine qui a des traits distincts de l'économie libidinale masculine. Cette économie féminine fonctionne dans l'écriture féminine avec un jeu de dissémination. La dissémination du sens dans le texte va de pair avec l'éparpillement du plaisir féminin dans le corps et l'inconscient féminin et tous les deux se trouvent inscrits dans l'écriture féminine par une économie libidinale féminine.

5.1. L'imaginaire Poétique Cixousien

La poésie a toujours été ce lieu de fascination pour Cixous, alors qu'elle a été la plupart du temps considérée comme une théoricienne dans le monde féministe. Bien qu'elle ait déclaré lors d'un entretien que jamais une théorie n'a inspiré son texte poétique, il y a eu une tentation pour en dégager les fondements d'une écriture féminine.²⁵

Cixous, en tant qu'écrivaine a laissé pourtant la porte grande ouverte pour la poésie, non seulement pour qu'elle s'y entre, pour que Hélène entre aussi dans la poésie. L'écriture poétique cixousienne est remplie de figures féminines (Dora, Illa, Promethéa, Annaké etc.) Chacune de ces figures à son tour loin d'être en accord total avec le monde, sont plutôt des incarnations féminines de ce qui est le plus poétique. Entre la théorie et la poétique, ce sont des figures qui échappent à toute théorisation, catégorisation, démarcation et limitation. À travers la poétique cixousienne, elles constituent chacune une feuille renversée de l'histoire donc de la loi et de la théorie et s'ouvrent vers un champ de bataille le plus vif, le plus innocent, le plus frais pour dépasser les limites de la phallogocritie.

«Il y avait ce jardin sans grille dans lequel surgissaient tous les textes, mille et un conte par nuit. Les fruits de l'arbre de la Naissance ! J'ai salivé ! L'arbre de la fiction ! N'y goûte pas ! Ce n'est qu'un rêve ! Celui qui goûte le fruit de cet arbre ne sait plus de quel côté se réveiller. Chaque nuit, des forêts de textes, des tables chargées de lettres fantastiques. Comment résister toute cette écriture défendue ?» (Cixous, 1986, p. 56)

Cette écriture défendue au-delà des contingences patriarcales étant liée à la vie et au corporel chez Cixous est le défi contre la mort pétrifiante de la théorie dictée par la pensée rationnelle, virile et logocentrique. Elle est du côté de ce qui est féminin. Elle privilégie la vie et la positionne du côté de fictionnel et de poétique. La poétique n'est pas pour elle limitée aux mots ou aux signifiants. Cela est une autre manière de symboliser des stigmates sociaux par le langage, à travers de nouvelles façons de parler et d'écrire, mais aussi de nouvelles façons de voir, d'entendre, de toucher et de goûter à la féminine.

La poésie est le seul moyen pour pouvoir échapper au poids des mots et des signifiants qui sont édifiés tout au long de l'histoire. Citons ce passage dans «Limonade tout était si infini» (1982) :

*«Parce que le rêve secret de l'écriture, c'est d'être aussi délicate que le silence.
Mais est-ce qu'il y a une écriture de telle délicatesse ?
Il y en a une, mais je ne l'ai pas. Parce que pour écrire délicatement de la délicatesse, il faut pouvoir non-écrire.*

²⁵ <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/cixous/> (consulté le 08.02.2016) C'est un interview qui est fait par Kathleen O'Grandy et est traduit par Eric Prenowitz en 1996.

Il faudrait écrire l'effacement. Mais est-ce qu'on peut écrire l'effacement ?» (Cixous, 1982, 252-253) démontre bien sa quête pour une écriture qui efface tous les mots et pour une non-écriture qui va à l'encontre de la phallogocritie.

Le narrateur dans ce livre essaie d'écrire une lettre échappant au poids des mots.

«La légèreté aussi pèse. Ce que j'ai à dire est plus léger que la légèreté ou n'est pas. Le mot «légèreté» est déjà un poids. Il n'y a pas de mot assez léger pour ne pas alourdir la légèreté de la légèreté.» (Cixous, 1982, 17)

Cette légèreté recherchée non seulement par le narrateur mais aussi bien par l'auteur est une légèreté propre à la poésie.

Entre la croisée de la philosophie et celle de la poésie, Hélène a trouvé toujours cette fraîcheur et légèreté du côté de ce qui est poétique. La poétique était pour elle comme elle le déclare « la vie nue » et une manière de voir le monde nu. Ainsi Hélène Cixous dans son entretien avec Miraille Calle-Gruber fait allusion à son écriture poétique en disant :

«Le plus vrai est poétique. Le plus vrai c'est la vie nue. 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 myopie. Et tout en regardant de très près, je copie. Le monde écrit nu est poétique.» (Calle-Gruber-Cixous, 1994, p. 13).

Sa poésie est ornée par les éléments oniriques, mythiques, fictionnels et autobiographiques qui reflètent aussi une certaine éthique de l'écriture. Cet ornement de l'écriture à la fois féminine et onirique est à la source de la muse cixousienne. La poésie est pour elle une arène peuplée de mythes féminins qui arrachent à la Loi son ordre et son envergure pour le réduire à ce qui est éphémère, quotidien, banal comme c'est le cas dans «Le livre de Prométhée» et «Le Rire de la Méduse». Avec la poétique, les mythes masculins se dérobent et se sont creusés pour être revêtu de peau et de chair d'une manière détournée.

La poétique cixousienne se nourrit des rêves. Entre la vie et la mort, elle devient le lieu du mimétisme par excellence par la voie de fictions. Comme ses fictions ne sont pas éloignées de la vie, sa poésie devient le garant de cette proximité du vécu en une telle richesse abondante qu'elle le développe à partir de ses rêves. La rêverie cixousienne est remplie de corps, de bouches, de nez, de femmes, d'odeur, de toucher, d'écriture, de silence, de parole. Ceux-ci deviennent plus poétique à partir du moment où ils «se laissent aller» dans l'écriture fluide de l'écrivaine.

La poétique va de pair chez Cixous avec le philosophique et l'éthique. La philosophie cixousienne s'ouvre vers l'histoire d'une manière poétique, fictive,

grammaticale, rhétorique et éthique. Son éthique appelle la poésie en se multipliant à chaque fois par la mimésis. Cela paraît comme une poésie innocente, naïve qui se veut débarrassée de poids de mots, de signifiants, de la politique comme une flèche du pouvoir répressif.

La poétique est considérée comme le seul moyen de résister à ces effets répressifs du pouvoir politique. Pourtant la relation entre le pouvoir et la politique est centrale dans les textes d'Hélène Cixous surtout dans «Le Rire de la Méduse». L'obscénité revendiquée dans «Le Rire de la Méduse», prototype d'autres textes avec des sexes de femmes consiste à démontrer le théâtre des oppositions qui structure toute scène, celle de psychodrame nationale, certainement, mais celle de toute représentation également, au centre desquelles l'interdit fondamental, le tabou par excellence, se focalise, sur la présence réelle de la « femme », facteur dissolution de toutes les lignes de partage, agent contaminateur de tous les cordons sanitaires, tant locaux que nationaux. C'est pourquoi le manifeste se conçoit de lui-même comme inacceptable, prenant grand soin de donner corps au scandale, d'incorporer « la femme » dans le texte, lequel n'aura jamais autant mérité sa qualité de «corpus» (Cixous, 2010, p 15).

Pour comprendre la place de ce qui est politique et poétique, il faut rappeler le contexte politique du 68 Mai et l'échec des intellectuels français (du Marxisme et du sujet Cartésien). La plupart des femmes qui ont participé aux événements du Mai 68 ont découvert que leurs camarades masculins ont été aussi patriarcaux que leur ennemi bourgeois. Cixous était l'une d'elle à réaliser que le rationnel (donc le sujet politique) est masculin. (Bray, 1991) La poétique est donc pour Hélène Cixous est le seul moyen d'échapper à ce qui est rationnel. Elle est le champ de l'inconscient, de la sexualité, de la vie, des rêves, du corps, du féminin, de la créativité.

De plus Jacques Derrida disait que «nous savons qu'Hélène Cixous aura eu, parmi tous ses génies, celui de pratiquer, sans exception, tous les genres d'écriture littéraire, de l'essai critique ou théorique au roman, au récit, à toutes les formes théâtrales. Ne spécifions même pas la poésie, car poésie est l'élément de sa langue même, le genre le plus général de tous les genres, à chaque instant, la puissance génératrice de toutes ses œuvres, à quelque genre qu'elles appartiennent.» (Derrida, 2003, p. 28).

5.2. L'écriture Féminine: L'inscription Féminine Dans Le Langage

Hélène Cixous est l'auteur d'une variété créative des approches théoriques, poétiques et philosophiques qui sont collectées sous la rubrique de «l'écriture féminine»

(Blyth, Sellers, 2004 :18). Elle dit dans son essai intitulé «Sorties» qu’

«il est impossible à présent de définir une pratique féminine de l’Ecriture, d’une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l’enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu’elle n’existe pas. Mais elle excèdera toujours le discours qui régit le système phallogentrique; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bords qu’aucune autorité ne subjugué jamais.» (Cixous, 2010 : 37)

Chez Hélène Cixous il s’agit d’une pratique scripturale qui a des relations directes avec l’inconscient, le corps, le réel et l’imaginaire féminin.

Dans «Le Rire de la Méduse» Cixous parle de l’écriture féminine ou de l’écriture à «l’encre blanche» comme elle l’a désignée dans son article. Elle y fait référence à une écriture féminine et parle de «ce qu’elle fera. Il faut que la femme s’écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l’écriture.» Cela signifie que la femme doit s’approprier la pratique d’écriture féminine. » «Que la femme se mette au texte comme au monde et à l’histoire de son propre mouvement»

Dans ses fictions Hélène Cixous écrit sur les sujets qui sont mis en avant aussi dans ses travaux théoriques, philosophiques et ses critiques. La subjectivité, les origines corporelles du langage, la féminité, les relations avec l’autre, les possibilités de transformations subjectives et sociales réapparaissent dans ses textes fictionnels comme le point de focus ou bien de tension dont la déconstruction radicale des structures narratives et linguistiques met en vigueur la témérité de son projet culturel et politique. (Shiach, 1991 :69)

L’écriture féminine est un défi contre le phallogentrisme qui est le garant de la structure patriarcale. Face à cette structure Hélène Cixous appelle les femmes à prendre enfin la parole et créer en écrivant. La création féminine est valorisée pour détruire la stabilité de la raison phallogentrique et pour s’ouvrir enfin vers un mouvement différentiel féminin. C’est dans les années 1975 qu’intervenant activement dans les mouvements des femmes, elle proclame la possibilité et la nécessité pour elles de regagner leur corps, prendre enfin la parole et créer.

On sait l’impact qu’ont les textes de Cixous qui posaient des nouvelles questions et déplaçaient les hiérarchies. Ils ont fait l’objet et le font encore de nombreuses discussions théoriques en particulier dans les milieux féministes américains. Nous voudrions simplement rappeler qu’il ne s’agit pas pour Hélène Cixous de figer l’opposition masculine et féminine dans laquelle nous sommes tous prises, mais au contraire d’essayer par tous les moyens et d’abord grâce au travail poétique de la

dépasser en multipliant les différences, en s'intéressant aux ambivalences et en insistant sur les passages et les échanges entre l'un et l'autre. Masculin ou féminin, les mots sont là «parce que nous sommes nés dans la langue» et dans l'Histoire.

Chez Cixous, l'écriture féminine est cette inscription de la féminité dans le langage. Elle l'utilise comme une stratégie poétique, rhétorique et philosophique pour dépasser ces marquages masculins inscrits non seulement sur le corps, mais aussi bien sur la conscience, sur le langage féminin qui renferment la féminité dans un «continent noir.» Elle essaie de défaire cette histoire en attaquant de prime abord au langage par le biais de la rhétorique et de la poétique.

Hélène Cixous, en 1975, dans «Le Rire de la Méduse», appelle les femmes à lever les voiles, par le moyen de l'écriture, de révéler l'énigme du sexe féminin représenté dans la mythologie grecque par le regard pétrifiant de Méduse. Lorsque Cixous écrit «Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes !». Or ce n'est pas à un «sexe» que Cixous fait référence, mais à un «sexe», c'est-à-dire à un « corpus » et à un « corps » et à un texte non pas à un sexe. Chez Cixous, la libération passe par l'écriture qui retouche aux mythes et les réécrit pour défaire la structure patriarcale et déconstruire l'appropriation masculine de celle-ci.

L'écriture féminine renvoie d'une certaine manière à la représentation du corps féminin comme un retour vers l'inconscience et elle questionne les fondements de cette appropriation et d'assauts masculins du langage et de l'histoire qui activent la voix féminine pour qu'elles manifestent leur inconscience voilée par le système symbolique comme l'Autre dans le langage phallogratique.

Cixous interprète le mythe de la mort de Méduse comme la tentation des hommes pour réduire la voix féminine au silence et enlever le langage aux femmes, donc elle essaie de déconstruire la théorie freudienne²⁶, le complexe de castration chez les hommes pendant le stade œdipien du développement psychosexuel et la théorie lacanienne de

²⁶ Freud dans son essai intitulé «*La tête de Méduse*» met en avant l'idée selon laquelle la décapitation de la tête de méduse est un symbole qui manifeste le complexe de castration chez les hommes pendant le stage oedipien. Ainsi le garçon inévitablement s'identifie avec le père à cause de la peur de castration qui réalise l'absence de phallus chez la mère, ainsi rejette sa mère et diminue sa peur. Lacan en adoptant la théorie freudienne dans le domaine de développement de langage déclare qu'avec la rejection de ce qu'il appelle « le monde utérin » de la mère, l'enfant entre dans le monde patrilinéaire systématisé par «l'Ordre Symbolique». Comme un membre de l'ordre symbolique le garçon apprend la parole qui est le langage du monde, tandis qu'il rejette le langage pré-linguistique de la mère. Alors que la fille étant anatomiquement similaire à sa mère continue de s'identifier avec elle et donc avec le langage pré-linguistique de la mère. Lacan pense que les filles acquièrent un langage différent par rapport aux garçons et ce langage est primitif, silencieux comme le monde utérin de la mère. Le langage des femmes reste indéchiffrable par les hommes et est réprimé et réduit au silence par le discours qui est structuré par les hommes. Ainsi la mort de méduse signifie la triomphe de l'Ordre Symbolique et la domination de la voix féminine, le stade pré-linguistique et le langage primitif du monde utérin.

l'ordre symbolique dans le développement du langage (Chakraborty, 2013). Cixous considère cette position marginalisée de la femme dans l'ordre symbolique comme un déguisement et argumente que les femmes sont porteuses des fantasmes et sont plus près de langage et loin des significations stables de la raison. Le langage des femmes est donc instable et quand représenté dans l'écriture, il va accorder à elle son pouvoir propre, son plaisir, son territoire immense qui a été entouré par l'Ordre Symbolique. Pour Cixous donc, l'écriture féminine peut seulement se manifester sous le genre poétique contre le langage ordinaire, codé en dispersant dans tous les sens (Conley, 1984 : 5).

Cixous revendique une stratégie aussi bien rhétorique que poétique qui dépasse les limites d'un langage linéaire, singulier et est enrichie par une sorte de pratique scripturale qui est circulaire, plurielle et multiple. Elle pense que la parole féminine a été dominée par la voix de la mère qui devient le premier écho du chant primaire, la première musique de la voix de l'amour qui vit chez toute femme. Pour elle l'écriture féminine s'est unifiée avec le monde utérin de la mère et c'est un monde qui n'est pas limité par le temps, qui n'a pas de nom et de syntaxe (Chakraborty, 2013).

5.3. L'économie Libidinale Féminine: Une Invocation Poétique

La conception de l'économie libidinale féminine est d'une importance centrale chez Cixous. Hélène Cixous fait référence à une économie libidinale féminine :

«Voilà comment je qualifierais un corps textuel féminin : à partir d'une économie libidinale féminine, c'est-à-dire à partir d'un régime, des énergies, d'un système de dépense qui n'est pas obligatoirement pris sous la coupe de la culture. Un corps textuel féminin se reconnaît au fait que c'est toujours sans fin (f-i-n) : ... Eh bien ça ne finit pas, un texte féminin, ça se poursuit et à un certain moment le volume se clôt mais l'écriture continue et pour le lecteur ça signifie le lancer à l'abîme.» (Cixous, 1976)

Pour Cixous, les textes féminins se concentrent au commencement et non pas à l'origine. Puisque pour elle, l'origine est un mythe masculin. Les textes hommes veulent savoir d'où venons-nous ? le rapport de l'homme à ses origines est beaucoup plus remarquable qui est illustré par la tâche d'Œdipe à remonter ces origines. Cela n'est pas une question féminine qui hante l'inconscient féminin.

«Par contre le commencement ou plutôt les commencements, la manière de commencer, non pas ponctuellement par le phallus pour refermer avec le phallus, mais de commencer de tous les côtés à la fois, ça c'est de l'inscription féminine. Un texte féminin commence de tous les côtés à la fois, ça commence vingt fois, trente fois.» (Cixous, 1976)

Un corps textuel féminin est sans limite et sans fin à l'image de la libido féminine qui est disséminée dans tous les sens. Pour Cixous la sexualité est au cœur de la liberté et du changement social. La plupart de son œuvre peut être lue comme une invocation de

l'économie libidinale féminine qui défait la structure. C'est une économie de désir qui est ouverte, productive et créative. (Bray, 1991)

Cixous est à la recherche d'une autre économie que phallogratique, alors que le phallogocentrisme se maintient sur l'exclusion du désir féminin. Cette économie libidinale féminine exige la libération de ce désir réprimé et la libre circulation de ce désir féminin dans le langage. Ce désir est fluide et demande aussi une fluidité au niveau de l'écriture féminine qui dépasse les frontières et les barrières du phallogocentrisme facilement. Elles recommencent et coulent de tous les côtés pour se cristalliser comme une inscription plurielle hors la culture et l'histoire qui n'a ni début, ni fin. Cette inscription est d'une dispersion dans tous les sens, d'une semence qui sème à travers les œuvres de Cixous qui ne se concrétise pas mais qui s'efface plutôt au moment même de sa conceptualisation.

C'est une écriture qui échappe à la rigidité de l'économie libidinale masculine qui est close sur lui-même et est toujours exigeante. Alors que la phallogocentrique libidinale économie est mortelle, l'économie féminine libidinale est plus proche de la vie. Dans le «Prénoms de personne» qui est un recueil des articles, (1974) Cixous met le don féminin contre les limites de la mort, de la répression, du totalitarisme qui cherche l'autorité sur le soi et l'autre. L'écriture ouvre la possibilité de cette économie sans limite dans laquelle le sujet est « personne » qui n'est pas nommable et énumérable donc multiple. (Bray,2004)

Ecrire dans la féminine est une pratique de déconstruction qui dépasse les contraintes de la pensée phallogratique, elle démontre une économie textuelle qui est ouverte et donc inséparable d'une économie libidinale féminine. Cette économie féminine fait appel du coup à la poésie, puisqu'elle n'est pas méthodique ou théorique, elle est ce chant interdit du corps féminin qui appelle la jouissance. Cette jouissance trouve sa meilleure expression dans la poésie puisqu'elle est fluide à l'image de la légèreté poétique. Le langage poétique est le meilleur moyen pour défier le langage hiérarchique phallogratique qui est clos sur soi-même. Alors que cette jouissance féminine qui est incorporée à la textualité est ouverte vers l'autre et le don. Elle le déclare dans les lignes suivantes :

« L'écriture ce n'est au fond qu'un anti-oubli. On a intérêt à écrire pour à la fois sentir passer et ne pas oublier qu'il y a aussi l'enfer. Ecrire c'est (ce doit être) se souvenir de ce qui est, en cet instant même, se souvenir de ce qui n'a jamais existé, se souvenir de ce qui pourrait disparaître, de ce qui pourrait être interdit, tué, méprisé, se souvenir des choses lointaines, infimes, des tortues, des fourmis, des grands-mères, de la bonne, de la première et brûlante passion, des femmes, des peuples nomades, des peuples petit à petit exilés, des volés de canards sauvages. Nous qui sommes riches et libres, nous sommes tous des prisonniers de

la liberté, nous sommes des prisonniers en pleine liberté. La liberté nous aveugle, nous emprisonne.»(Cixous cité par Rossum- Guyon et Diaz-Diocaretz, 1990, p. 22-23).

5.4. «Les Rêveries D'une Femme Sauvage Et Les Scènes Primitives» Et La Déconstruction Du Couple Soi/autre

Pour Cixous, écriture dans le féminin est avant tout une tentation de laisser venir l'autre sans imposer une définition de soi, de l'écrivain. L'écrivain est donc cet autre qui rejoint le lecteur. Plus le sens est disséminé, plus le texte devient pluriel et plus facile la réception du texte par ce lecteur qui est à la fois soi et autre. L'écrivain devient à la fois le lecteur et vice versa. La femme étant proche de cet autre rejoint plus facilement les modalités de la différence. La différence devient le garant de la similitude et de l'altérité.

La hétérosexualité est une marque de phallogocentrisme selon Cixous dans laquelle la femme et l'homme sont enfermés, pour dépasser les frontières de cette hétérogénéité elle lance un appel défini comme «l'autre bisexualité». Pour Cixous la bisexualité est le seul moyen pour s'ouvrir à la venue de l'autre, à la création féminine et aussi à l'affirmation de soi en tant que femme. Pour elle, l'hétérosexualité est une autre forme de répétition de dichotomie femelle/male. L'autre bisexualité est par contre plus que la femme et l'homme est une sexualité qui surmonte les limites du désir femelle ou bien male. Cixous essaie de faire un pas en avant et d'arriver au-delà des définitions singulières et distinctes du désir féminin ou masculin. Cette bisexualité suggère l'existence d'un troisième sexe qui dépasse les frontières d'un monde fondé sur une hiérarchie oppositionnelle et donc nous renvoie à une idée de différence.

La bisexualité de l'autre signifie qu'il y ait « de l'autre » en nous, que l'autre nous traverse. Pour Cixous, « la femme est beaucoup plus disponible à « aller à l'autre, voyageuse de l'inexploré » (1975, p.159) Si le « trajet du garçon » (1975, p. 173) est celui du « retour au pays natal, Heimweh, dont parle Freud, nostalgie fait de l'homme un être qui a tendance à revenir sur point de départ, le trajet de la fille est celui de l'éloignement, de la recherche, de l'expansion : « plus loin, à l'inconnu, à inventer. L'énergie féminine en effet a des ressources immenses, elle ne peut pas être comprimée, elle déborde.» (Cremonese, 1997, 55)

« Impétueuse, déchainée, elle est de la race des vagues.... Elle n'a jamais tenu « en place » ; explosion, diffusion, effervescence, abondance, elle jouit en s'illimitant, hors de moi, hors du même, loin d'un centre, d'une capitale de son « continent noir, bien loin de ce « foyer » auquel l'homme la ramène afin qu'elle entretienne son feu a lui toujours menacé d'extinction » (cité par Cremonese, 1997, 55-56)

Selon Crémonèse, cette bisexualité de l'autre, cette libido de l'autre ne peut être qu'un atout qui favorise la femme lorsqu'elle s'approche de l'écriture. Puisque, selon

Cixous, l'écriture est « passage, entrée, sortie, séjour de l'autre » un autre qui provoque, déchire, altère, inconnu qui donne « l'envie de connaître à partir de laquelle s'élançait toute vie. C'est pour cette raison que, pour elle, l'écriture est aux femmes » (1997, p.56).

La bisexualité de l'autre brise la chaîne qui relie l'autre à l'étrange le ramenant à l'écriture, elle défie tous les pièges d'une hétérogénéité uniforme et univoque à travers laquelle se forme la dichotomie homme/femme, soi/autre, objet/sujet, écriture/parole etc. Elle ramène enfin la femme à l'écriture de l'oralité féminine, du mouvement corporel, de la libido féminine et de l'expression du corps. L'autre et soi se dissolvent dans le troisième sexe qui crée des nouvelles formes d'expressions stylistiques et aussi poétiques. Ils fondent une écriture qui vole, survole, dépasse et s'ouvre vers une pluralité inconnue, productive et générant. L'autre rencontre avec le soi et le soi retrouve l'autre mutuellement dans les fictions de Hélène Cixous et donc l'écriture féminine suit un cheminement à deux facettes qui non seulement enrichit l'auteur (soi) mais aussi le lecteur (son autre).

Dans le préface de « Prénoms de personne » (1974) Hélène Cixous dénonce qu'il faut « lutter sur deux fronts » :

« Le front de la subjectivité, dans la mesure où il héberge et assure le leurre de l'unicité, de la totalisation, et par là, du conservatisme et du totalitarisme... L'artiste en subjectivité devra lutter également sur le front de l'intersubjectivité : la critique du logocentrisme est inséparable d'une mise en question du phallogocentrisme ; les textes de Poe, comme ceux de Joyce, sous forme différente, dénoncent la comédie qui se constitue autour de la menace de castration, et dont le véritable « auteur » est le petit calcul anti-vie. Ces artistes de la déconstruction s'y connaissent en dette et en don : sur les scènes où ils les théâtralisent, la répression et la négativité courent à leur perte réelle. La logique du don-qui-prend bascule : une autre logique prédit un érotisme sans lésion. La grammaire conjugale se disloque. Le nouveau désir s'élançait.» (p. 6-7)

« Les rêveries de la femme sauvage : scènes primitives » est une fiction publiée en 2000, donc quarante ans après le départ de Cixous de l'Algérie, qui déconstruit l'idée même d'une œuvre autobiographique partant des rêves primitifs d'une femme qui souffre d'une « *algie* » de départ, de perte douloureuse du père, de non appartenance ni à l'Algérie ni à la France, d'un mal d'être « étrangère ». C'est un livre dont le titre fait écho au titre « Les rêveries du promeneur solitaire » (1776) de Rousseau et en liant ces rêves à des scènes primitives des concepts associés à Freud. Sur cette scène onirique qui se trouve sur mi-chemin du songe et du rêve, de la mémoire et de l'oubli ; le lecteur est amené à se questionner sur une note que la narratrice n'arrive à trouver que la demi-feuille :

« Tout le temps je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie, j'aurais fait n'importe quoi pour y arriver, je ne me suis jamais trouvée en Algérie, il faut

maintenant précisément que je m'en explique, comment je voulais que la porte s'ouvre, maintenant et pas plus tard, dans la fièvre de la nuit de juillet, car c'est maintenant, et probablement par des dizaines ou des centaines de raisons, qu'une porte vient de s'entrebâiller dans la galerie Oublie de ma mémoire, et pour la première fois, voici que j'ai la possibilité de retourner en Algérie, donc l'obligation» (Cixous, 2000, p.9)

Elle l'écrit dans « ces cas de manifestations nocturnes » (2000, p.9). Elle ne le trouve toujours pas bien qu'elle fouille partout ce qui renforce l'idée d'un rêve ou bien d'un songe auprès du lecteur. Du même c'est exactement ce qui se passait avec l'Algérie.

«Exactement je la poursuivais, et elle n'était pas loin, j'habitais en Algérie, d'abord à Oran puis à Alger..., elle m'échappait, sur sa terre, sous mes pieds elle me restait intouchable, je voulais que la porte s'ouvre il faut que maintenant j'arrive à raconter cette expédition dans laquelle je déversais toutes les forces de ma vie en direction d'Algérie.»(Cixous, 2000, p 14).

S'agit-il vraiment d'une narratrice ou bien d'une confession de l'auteur, d'un rêve ou d'un songe ? Le lecteur se trouve bouleversé pour ce qui est de la distinction de la voix de la narratrice et de celle d'Hélène Cixous qui sont mises en parallèle comme les deux faces de la réalité et de la fiction. Plutôt ces scènes réelles ou imaginaires apparaissent comme une sorte de va et vient entre le désir d'oublier les années d'Alger et l'obligation de se mettre au texte pour échapper à cette expérience douloureuse grâce à l'écriture de soi. Les rêves de la narratrice font appel à l'inconscient cixousien qui essaie d'anéantir par l'écriture son propre « Malgériance ». À l'image de l'Algérie qui reste entre la France et son propre être, la narratrice est coincée entre cette expérience douloureuse de rêve et de la réalité que Cixous elle même tente de surmonter par une écriture de l'intérieur et par une confession.

Cette douleur qui rend la narratrice folle, cette perte qui l'envahit qui «fait de tout son corps une algie insupportable» (Cixous, 2000, p. 16) ressemble tellement à «*cette sorte de maladie Algérie*» que Hélène Cixous éprouvait en Algérie d'où d'ailleurs vient cette sensation de dépossession. C'est ainsi que l'auteur se confesse « cette perte irremplaçable, elle-même qui allait remplacer les pages dont je n'admettais pas encore la mort, même si le temps passant, je m'approchais d'un abandon des recherches, c'est à dire d'un abandon d'un membre de mon âme.» (Cixous, 2000, p.17).

Or, Comme Cixous l'avoue elle-même, « le travail de mémoire effectué sur sur ce pays de l'unheimliche» (Le familier inconnu, le natal étranger) (Décarie, 2004, p.74), elle se trouve, loin d'une aliénation, à côté «d'une nébuleuse algérienne sexuelle.» (Cixous, 2000, p. 24). Mais aussi d'une différence sexuelle qui fait appel à l'autre et à la fois, à soi et à une autographie et à une scénographie entre la fiction et la réalité.

Le frère qui va sans cesse à la découverte du pays avec un « vélo de femme »

malgré l'humiliation publique imméritée par l'amour du pays accuse la narratrice qui rentre par contre plus éprouvée dans la maison au fond de sa chambre qu'elle ne quitte presque jamais.

«Rien ne devient souvenir jamais, dit mon frère dans le fauteuil. Il n'y a pas d'oubli. Regarde ce Vélo regarde. Il n'y a pas de mémoire. C'est un crime dit mon frère. C'est une incompétence maternelle totale dit le pédiatre. C'est la même toujours il n'y a pas de temps. Tandis que pour moi pensai-je tout ce qui entre en criant sur la scène sort sur la scène de papier.» (Cixous, 2000, p 36)

Le vélo d'homme qui n'est pas acheté par la mère pour faire de l'économie est l'objet absolu du désir dévorant de frère. Toute sa vie, la narratrice le soulignera, « la pire ; maman n'a même pas voulu me castrer. Toute sa vie elle n'a même pas perçu l'homme, ni le fils, ni la femme, ni la mère.» (Cixous, 2000, p. 37). Cette dépossession du vélo renvoie le lecteur à la dépossession de l'Algérie et crée un tournant aussi bien dans la vie intérieure de la narratrice que dans celui de son frère. La castration manquée ouvre la voie vers l'écriture de soi qui méconnaît l'Œdipe familial et le passage vers le symbolique toute en restant dans les scènes primitives de l'imaginaire.

La narratrice fait allusion à la guerre ignorée par sa mère au Clos-Salembier, une guerre en plus d'autres guerres dans lesquelles il y avait toujours un combat comme «un conflit communiquait toujours avec une haine voisine, chaque choc propageait ses ondes du haut en bas de la Ville d'Alger.» (2000, p 39). Donc pour la mère de la narratrice l'Allemagne est inguérissable, alors que pour la narratrice la Ville d'Alger comme sommet et métaphore de toute l'Algérie, c'est inguérissable aussi.

«Lorsque je vivais dans les hauteurs de l'Enfer au Clos-Salembier, à la crête du Chemin des Crêtes, je me demandais si ma mère était consciente du fait qu'elle était passée d'une scène mortelle à une scène de mort, mais selon mon frère ma mère ne s'est jamais rendue compte de la quantité d'éléments mortels empilés dans la Ville.» (Cixous, 2000, p. 41).

Cette mort brusque du père qui fait l'écho dans cette ville « meurtrière » résonne dans l'inconscience de la narratrice par la douleur qui s'y accompagne de n'être ni arabe ni français. Elle pensait qu'elle est « inséparable ». C'était « une relation invivable avec soi-même» (Cixous, 2000, p.45).

«La différence entre Oran et Alger est sexuelle, Oran m'était une femme et Alger l'homme.» (Cixous, 2000, p.49). Cette différence sexuelle est liée dans l'inconscient de la narratrice à la tension entre le père défunt et l'enfance vécue à Oran en rapport avec ce qui est la trace originaire de naissance au-delà de toute sexuation (de la ville natale).

Alors que Alger est associée à ce qui marginalise la famille, la «juifemme», la mère veuve en rapport avec la trace de patriarcat.

«Et maintenant il y a : le Vélo» (Cixous, 2000, p. 51) cette Chose-vie, la Chose-clé, la Chose-envoyée, la porte à roues sur l'Algérie sépare la narratrice de son frère, jusque là où ils ne font qu'un frère avec sœur intérieure et inversement maintenant la narratrice n'était plus que sœur sans frère intérieur, et comme dit son frère elle s'enfonçait de son côté dans «ses rêveries solitaires». Ce vélo sépare non seulement les deux protagonistes, mais aussi il est l'incarnation de cet éloignement du deuil algérien et de malgériance grâce à l'écriture. Le vélo était pour les orphelins « le cheval de la Liberté» alors que la vente de Citroën à un marchand de légume de la Ville d'Alger par leur mère a infligé les blessures aux vaincus par le deuil. La mère ignorait ces malades d'Algérie et croyaient qu'ils étaient tous les deux. La maladie et la folie ont toujours manqué à leur mère.

Le Vélo d'abord de femme, ensuite d'homme peut être lu comme une quête d'une identité androgyne qui se trouve à la frontière du passage entre cette ville d'Alger, associée avec le masculin et la ville d'Oran associée avec le féminin qui peut être interprété comme une analyse précoce de la société familiale conjugale adultère, inhospitalière envers l'altérité et qui mène non seulement la narratrice mais aussi le lecteur à une sorte d'aliénation identitaire se bousculant entre deux pôles d'identité et de différence sexuelle. Cette quête identitaire devient un point de mire pour la narratrice qui se trouve dévorée entre deux ou plusieurs pôles, féminin/masculin, enfant/adulte, nature/culture,

Oran/Alger, arabe/juive, arabe/français, français/Magrébin, soi/autre, conscience/inconscience, réel/imaginaire, fictif/réalité, autochtone/étranger. Ces dichotomies sont déconstruites tout au long du texte par les substitutions qui renversent premièrement les termes privilégiés en faveur des termes sous-estimés et sont neutralisés par une phase d'ouverture au texte et à l'écriture grâce à l'inconscient de la narratrice qui se promène sur la scène primitive des rêveries solitaires.

Le sentiment de déterritorialisation se renforce au fur à mesure que le texte évolue vers une identité aux composants multiples (postcoloniale, multiculturel, cosmopolite etc.) dû au sentiment d'emprisonnement ressenti non seulement par le frère, mais aussi par la narratrice pour qui « La Clinique » devient à la fois un espace de rencontre avec l'autrui et celle de la Liberté. Ainsi La Liberté se chevauche avec l'emprisonnement, et

rattache la mythologie personnelle à l'histoire sociale et collective :

«La Clinique, donc de notre maison, tous ces enfants entraient en Algérie tandis que, nous ne les y suivions pas, nous n'y étions pas admis. En tout cas les Français détenaient l'Algérie. En tout cas par une confusion fatale et indissoluble, nous étions filtrés et rejetés comme « Français ». Après –les Français, les portes commencèrent à s'ouvrir, y compris la porte de la prison, et ma mère entra, suivie de mon frère, mais je n'étais déjà plus là.» (Cixous, 2000, p.58)

L'expulsion était la forme même de leur existence et relation au monde depuis la maison Clos-Salembier non seulement pour le frère mais aussi pour la narratrice, donc le père a décidé déménager à Alger en 1946, afin d'échapper à ces brutalités et à leur conséquence mnésique laissant derrière lui Vichy-à-Oran puisque Clos-Salembier se retourna dès la mort du père en lieu d'expulsions multiples et interminables. Le sentiment d'être expulsé s'accompagne d'un sentiment d'emprisonnement deviennent des rêveries déposées sur le bout de papiers qui font appel à une écriture sur l'inconscient.

Le Chien que le père leur a donné et le Vélo étaient des signes de Clos-Salembier pour la narratrice qui suggéraient l'enfermement et l'évasion pour son frère et elle. Pour la narratrice, les livres étaient un moyen d'échapper à cet enfermement et pour le frère le vélo l'était de ce Clos-Salembier qui était dévoré de la haine, de toute sorte de brutalité, de cauchemars. Dans l'écriture cixousienne, c'est grâce à cette ouverture vers l'écriture que l'expérience onirique subjective se transforme en fiction. La découverte de soi, de sa propre identité non seulement en tant que femme, mais aussi son devenir femme dans la société où prime une prise de position pour le pouvoir est racontée par l'écriture de l'inconscient qui vise à découvrir les vérités inconnues de l'inconscient, d'éclaircir les secrets qui y sont inscrits et les traumatismes infantiles. L'expérience onirique fait appel au vécu en tant qu'un individu dans la société qui est fermé sur soi-même et le script de rêveries sert à échapper à cette clôture.

Il y a une situation d'aliénation qui est dû au fait qu'il y a une impossibilité d'appartenir à ce pays natal. Cette impossibilité devient apparente avec une hospitalité ratée toute au long du texte qui se montre avec des représentations symboliques et une série d'obstacles dans l'espace, de portes, de murs qui se sépare entre une vie intérieure et extérieure qui renforce le sentiment d'un exil, d'une exclusion et d'un enfermement à la fois. Cette aliénation est figurée comme un décalage à la fois dans l'espace que dans le temps, c'est-à-dire entre ici et maintenant. Le présent, le passé et le futur s'entremêlent qui donnent aux rêveries une impression de fiction, pourtant aussi une impression de réalité se tisse au moment où ces rêveries deviennent un moyen de confession pour réparer les trahisons de l'enfance grâce à l'écriture.

Le «je» de narratrice est sans cesse exclu de ce pays natal dans lequel elle ne trouve aucune moyen d'y entrer, elle donc le «je» reste toujours aux alentours de cette ville d'Alger avec un désir dévorant d'y arriver et d'y entrer un jour. Alger ou Oran ne sont jamais habitées par ce «je» de narratrice qui donne au récit son ton onirique et fictif, elle y fait référence d'une distance très marquée par le sentiment d'aliénation, de violence, d'exil et d'exclusion bien que la famille est décrite clôturée dans ce pays d'Algérie. Ce déplacement, ce sentiment d'insécurité sur délinéations entre intérieur et extérieur crée une sorte de sens d'indécibilité qui influence la consistance de soi et la relation avec l'autre dans l'écriture. (Hiddlestone, 2010, 48)

Alors que le livre s'ouvre avec les lignes d'introduction avec l'idée d'un retour au pays natal, les rêveries, thématiquement, se concentrent sur cette séparation originaire dans lequel la majorité des évènements sont vécus comme exclusions non seulement au niveau familial mais au niveau de la société algérienne qui font que la narratrice (l'auteur) prend conscience de son différence sexuelle, sociale, culturelle, identitaire et religieuse.

Dans les rêveries de la femme sauvage, l'expérience coloniale et le génocide juif jouent un rôle central. Ces deux réalités sociologiques et historiques se sont juxtaposées et elles sont des incarnations et des représentations diverses de l'hégémonie masculine qui «s'expriment sous forme de l'antisémitisme et du racisme dans un univers viril et guerrier qui censure toute possibilité d'expérience féminine et qui vise «la substitution, ablation et fantomatisation »» (Eroğlu, 2012, p. 100). Alors que son frère suggère d'appeler ce livre « Le Paradis Perdu », elle est décidée de l'appeler « L'Enfer Perdu ». Pour son frère, tout ce qui a été vécu était paradisiaque, tandis que pour la narratrice c'était infernal.

La narratrice était inscrite au lycée de filles qui depuis Vichy évite les juives, qui pourtant allaient toutes, dans un autre lycée (le Delacroix). Mais c'était un lycée bien traditionnel classique ordinairement antisémite. Donc son âme a été formée à la combattivité. Elle était inscrite par erreur de son père dans ce lycée sans juive et sans musulmanes, elle y fait référence en disant :

«Je ne pouvais évidemment pas ne pas voir ce qu'il y avait à voir, ces grands trous, ces blancs ou ces noirs, ces énormes accrocs dans la robe qui béaient à la place des juives et des musulmanes, ce qui me mettait en demeure de tenir une place critique beaucoup plus vaste que ma place rêveuse intérieure.» (Cixous, 2000, p 123)

De toute cette «santé» du corps social, la narratrice éprouvait comme une maladie, toutes ces défenses, ces rejets, ces portes, elle en faisait ses maladies personnelles. La

narratrice et son frère ont été expulsés, rejetés, chassés de l'école et cet externement n'est interrompu ni dans leur âme ni dans leur esprit. Elle ne pouvait pas entrer dans la maison de Françoise, son amie française, où les juifs ne sont pas admis.

«A Oran nous avons eu la chance mon frère et moi d'être entrés dehors, à l'école en carton, grâce à Vichy nous avons passé à côté de l'internement dans le plan d'effacement de l'être algérien, puisque nous étions nous mêmes destinés à l'effacement de l'être juif.» (Cixous, 2000, p 126)

Cet effacement d'être juif a été renforcé dans la pensée de l'auteur par l'effacement du sujet-femme au sein de la société d'où elle est expulsée en tant que femme et juif. Ce positionnement d'expulsion a nourri sa manière d'écrire tout en restant femme avec une jouissance et désir dévorant à la féminine qui l'a menée ensuite à une découverte de soi inconscient au sein de l'histoire et la culture.

5.5. L'inconscient Comme Une Source De Créativité

Le corps et l'inconscient féminin sont une source de l'écriture infinie et de la créativité poétique qui échappe à la logique phallogratique excédant cette logique limitée, car en réprimant la femme et le corps féminin dans l'ordre de la signification, elle place celle-ci au dessous de l'homme. Cet inconscient mondial qui se passe de l'extérieur vers l'intérieur et de l'intérieur vers l'extérieur voyage dans les contours d'un «je» de la différence. Le voyage dans les identités et dans les livres devient possible grâce à cette écriture créative.

La poétique devient ainsi chez Cixous le domaine privilégié de l'inconscient, du corps, de la sexualité, de la créativité et de la féminité. Pour Cixous, chaque femme a un inconscient révolutionnaire et est capable de devenir un écrivain libre et libertaire. Sa libido est cosmique, comme son inconscient est mondial. L'inconscient est considéré comme la source de la créativité et chacune des femmes est capable de nourrir son inconscient. Pour Cixous, l'hystérique est l'anti-héros qui communique avec un langage radical. Le rire, l'ironie et la parodie sont les forces subversives et c'est ainsi que l'inconscient féminin devient une source de la créativité aussi révolutionnaire. (Bray, 2004)

«Mondial mon inconscient, mondial mon corps. Ce qui se passe à l'extérieur se passe à l'intérieur. Je suis moi-même la terre, tout ce qui s'y passe, les vies qui m'y vivent sous mes formes différentes, le voyage, la voyageuse, le corps du voyage et de l'esprit du voyage, et tout cela dans une telle souplesse que j'entre et je sors, j'entre et sors, je suis dans mon corps et mon corps est dans moi, je m'enveloppe et me contiens, on pourrait craindre de se perdre, mais cela n'arrive jamais, une de mes vies me ramène toujours à bon corps.» (Cixous, 1986, 58)

La femme a la force de libérer son inconscient de la tyrannie de la raison répressive par le moyen de l'écriture. Chez Cixous, comme chez la femme en général,

l'inconscient est peuplé de fantômes, d'aspiration créative, de mythes, de rêves, de l'acte hystérique. Cette hystérie est à la source même de la création littéraire. Voyager dans les corridors de l'inconscient est aussi de voyager dans le labyrinthe de la rêverie. Le rêve et l'inconscient féminin chez Cixous sont remplis par le lait maternel qui suggère une fusion avec la mère. La mère apparaît comme image opposée à ce système phallogratique.

La créativité littéraire féminine se nourrit de cette fusion mère-fille-mère.

«Voilà pourquoi, comment, qui, ce que, j'écris : le lait. La nourriture forte. Le don sans retour. L'écriture aussi, c'est du lait. Je nourris. Et comme toutes celles qui nourrissent je suis nourrie. Un sourire me nourrit. Mère je suis ta fille : si tu me souris, tu me nourris, je suis ta fille.» (Cixous, 1977, p. 54).

Cixous dénonce l'éloignement classique dans la relation mère/fille. Elle la remplace par «une sorte de trinité féminine dans laquelle les frontières distinctes entre les rôles traditionnels de la femme se voient effacées» :

«En la femme, la mère et la fille se retrouvent, se préservent, l'une avec l'autre, l'enfance entre dans la maturité, dans l'expérience, l'innocence, la fille est dans la femme la mère-enfant qui ne cesse de grandir» (Cixous, 1977, p. 56)

Pour Cixous, l'écriture est ce retour vers le stade pré-œdipal où il y a fusion avec la mère et du même coup vers l'inconscient nourri de ce lait maternel. Le retour à l'inconscient accélère le rythme de son style et son écriture suit ce rythme et style déformé et libéré de la raison phallogratique. Du coup, son écriture devient la trace des stigmates segmentaux psychiques (hystériques) qui résistent à la souveraineté de phallus et du complexe d'œdipe et de celui de castration.

5.6. La différence sexuelle: une créativité scripturale

Nous allons examiner de plus près la question à plusieurs facettes sur la différence sexuelle et ses lectures en tant qu'une créativité poétique et une inscription de pensées diverses qui nous absorbent puisqu'elle interroge les fondements d'un système de pensée qui a été toujours englobant et a marginalisé ceux qui ne lui ressemblent pas. Hélène Cixous dans ses lectures de D.S. (qui suggère aussi le mot « déesse » écrit muettement) met en valeur la différence sexuelle comme un conte de fée, «c'est alors la fée qui fait la différence, la fée différence.»²⁷

La différence sexuelle a été conçue dans les années 90 comme une sorte d'essentialisme, alors qu'elle est bien valorisée chez Cixous pour qui la différence constitue la multiplicité de l'identité, l'altérité et tant de façon de voir et de lire le monde

²⁷ C'est un texte de Hélène Cixous qui s'appelle contes de la différence sexuelle qui est extrait du colloque "Lectures de la différence sexuelle" organisé par le Centre d'études féminines de l'Université Paris-VIII au Collège International de Philosophie, du 18, au 20 Octobre 1990 publié ultérieurement par la maison d'édition des femmes.

qui s'y accompagne. Elle est le seul moyen de dépasser soi-même pour rejoindre l'autrui à la manière féminine. Elle nourrit nos manières d'appréhender les autres aussi bien dans l'écriture que dans la lecture. La différence sexuelle n'est plus envisagée comme un piège pour les femmes, par contre, elle est retouchée pour affranchir les obstacles qui mènent à la dévalorisation des femmes. Lisons et relisons ces lignes :

«Prédire ce qu'il adviendra de la différence sexuelle – dans un autre temps (dans deux ou trois cents ans ?) est impossible. Mais il ne faut pas se méprendre : hommes et femmes sont pris dans un réseau de déterminations culturelles millénaires d'une complexité pratiquement inanalysable : on ne peut plus parler de "la femme" que de "l'homme" sans être pris à l'intérieur d'un théâtre idéologique où la multiplication des représentations, images, reflets, mythes, identifications transforme, déforme, altère sans cesse l'imaginaire de chacun et rend d'avance caduque toute conceptualisation» Cixous, 1975, p.152)

Le corps féminin, la maternité, la jouissance, le libido féminin sont tous devenus les traits spécifiques qui nous conduisent chacun à un nouveau questionnement concernant l'identité et la place de la femme au sein de la société. Les femmes ne voulaient plus perdre leur voix (voie) dans un monde revendiqué égalitaire. Pour les différentialistes, dès le début c'était la recherche de ressemblance, de similitude qui mettaient en danger le vrai caractère féminin qui est égaré dans un monde où toutes les visions sont marquées par l'abondance masculine non seulement dans les manières d'apprécier le vécu, mais aussi les mœurs de la société qui entourent les femmes.

La D.S. (déesse) est celle qui différencie et fait la différence à l'image de ceux ou celles qui sont mis sous rature et sont en marge de la société. Elle multiplie la création et elle est le germe de la production aussi bien féminin que masculin. La différence est le leitmotiv de non seulement l'humanité entière, aussi de la mère-nature. Ainsi nous avons fait la déconstruction du couple nature/culture pour en arriver à l'écriture féminine qui est une inscription «en-corps» orphique. Ensuite nous avons entré dans les labyrinthes de l'inconscient qui est la source de la créativité féminine.

La différence sexuelle se substitue à la différence derridienne chez Cixous. Il y a ce mouvement de «a» qui nous renvoie à la différence de femme en écriture. Par extension, la différence de Derrida qui s'ouvre vers la trace en écriture devient la différence sexuelle chez Cixous. La sexualité de la femme est un cri à ce qui est différent, à ce qui est l'autre et aussi à ce qui est le même. Hélène Cixous ainsi poursuit la trace de la femme dans ce monde patriarcal. Le mouvement de cet différence sexuelle qui se montre avec «a» est apparent comme le suffixe féminin latin dans Ill(a), L(a), Prométhé(a), Dor(a) et bien dans ces figures féminines mythiques et mytho-poétiques. Ces (a) sont porteur de sens en ce qui concerne l(a) femme dans les fictions de Cixous et

l'(a)utre. Ainsi cette trace devient le symbole de féminité et de l'écriture féminine. Cette différence graphique est aussi la trace de l'origine absolue et aussi l'impossibilité d'une origine, d'un étant non-présent qui se diffère et s'ajourne sans cesse sur une chaîne de signification avec la différence derridienne.

La différence sexuelle porte donc chez Cixous aussi la trace de «a» de la différence derridienne inscrite en tant qu'écriture féminine. La différence porte donc une trace d'un processus de discours sur l'écriture féminine avec un «a» qui se différencie et s'ajourne sur le mouvement incessant du jeu de la lettre «a» et qui renvoie au jeu de «sexe» et de texte. Dans la différence sexuelle, ce mouvement de « a » est une trace qui nous renvoie aussi à une idée de différer et d'ajournement de la sexualité sans cesse.

La Différence sexuelle devient donc la similitude qui n'est pas identique qui à son tour nous renvoie à l'idée d'une trace qui soit le même et qui n'est pas identique à soi donc qui se différencie sans cesse non selon une opposition différentielle binaire qui est clos sur soi-même et plutôt qui s'ouvre vers les nouveaux horizons de l'altérité. Selon la théorie de la différence il n'y a pas d'identité absolue et il n'y a rien qui reste en dehors du système des différences. Dans le système de la trace il n'y a que des différences. Donc la différence sexuelle se substitue à des traces des cicatrices sociales de la femme. Elle devient l'écriture sur le corps féminin dans les fictions cixousiennes. Le corps féminin est ce lieu de rencontre avec ce qui est différent et le même. Il exige une différence perpétuelle pour dépasser la présence à soi en s'ouvrant vers l'autrui comme une chaîne de signifiants qui laissent leur trace sur le papier sans arrêt. L'œuvre cixousienne est d'une différence sexuelle qui s'efface et qui se diffère au fur et à mesure que le lecteur croit attraper corps-sexué de figures fictives. La sexualité s'ajourne pour laisser la place à ceux qui sont marginalisés, opprimés, altérés.

Cixous, après le mouvement de Mai 1968, appelle les femmes à imaginer un changement dans les structures sociales, culturelles, éducatives et fait référence à une émancipation de non seulement à la sexualité, mais du même coup à la textualité qui nécessitent tous les deux une transformation dans les moyens de s'exprimer non seulement au niveau corporel mais aussi syntaxiques et linguistiques qui rompent avec le logos de la raison. Donc elle exige une masculinité et une féminité qui seront inscrites dans la différence (sexuelle) par une économie libidinale à dépenser, à manquer et à donner. Ainsi ce qui sera marqué comme soit féminin ou bien masculin ne sera plus basé

sur une différence originaire de l'opposition, mais sera réinscrit sur le jeu infini des traces.

«La différence sexuelle, c'est « le milieu ». Ça se développe, vit, respire entre deux personnes. Ce qui est enivrant, ce qui peut-être inquiétant, difficile- c'est qu'elle n'est pas le troisième terme, elle n'est pas un bloc entre deux blocs, elle est l'échange même. Comme elle passe de l'un à l'autre, elle est insaisissable, même si on peut tenter de la suivre. Elle ne se voit pas, ce que l'on voit n'est qu'apparence, non pas différence. Le visible ne fait pas différence. La différence, nous la faisons, entre nous. Entre nous-mêmes aussi. Elle est notre lecture.»²⁸

Pour Cixous écrire à partir de l'imaginaire implique l'invention de l'autre « je/il/elle » comme c'est le cas dans «Le Livre de Prométhéa» ou il y a le je-narrateur et H. et Prométhéa. C'est le lieu d'excellence de la poésie qui questionne non seulement l'auteur, le lecteur mais aussi l'idéologie et la raison logocentrique. En se multipliant, ce « je » porte la trace de ce qui échappe au système logocentrique de répétition, de marginaux, de la féminité masculine, de la masculinité féminine, d'autres moyens d'exister sans se bloquer à un quelconque couple binaire. L'autre revêt ainsi des identités oniriques, imaginaires, fictifs, mimétiques de soi qui sont chacun un défi à l'unité et centralité d'un «phallus signifiant». Ces fictions qui oscillent entre l'art et la réalité devient le fondement même de ce qui différencie la métaphore de la vie réelle, la poétique de l'autobiographique ou de la chronologique.

Dans ses œuvres, Cixous explore une variété des questions théoriques et critiques allant de la subjectivité à la féminité, de l'origine corporelle du langage au rapport avec l'autre et à la différence sexuelle. Les possibilités de la transformation sociale et culturelle reparaissent dans les textes fictionnels et théoriques. On y assiste à une déconstruction radicale des structures non seulement narratives, mais aussi linguistiques qui met au point la témérité de son projet culturel et politique. Le collage intertextuel, la théorie et l'exploration autobiographiques que nous trouvons dans les textes comme «la venue à l'écriture», forme aussi un élément important dans des textes fictionnels qui transforment, réinventent et remodelent les mythes, les récits et le discours philosophique qui façonnent notre identité.(Shiach,1991, p. 69)

Cixous défait non seulement l'opposition sexuelle mais aussi la structure narrative. Le caractère est presque effacé ayant un point de vue mouvant qui est renforcé par une instabilité au niveau de la temporalité linéaire. Utilisant ses techniques, elle

²⁸ C'est une interview de Cixous avec Mireille Calle-Gruber dans son livre intitulé *Photos de Racines* publié en 1994 aux éditions *femmes*.

questionne non seulement les catégories littéraires de la textualité mais aussi celles de la sexualité historico-politique et identitaire.

Le langage n'est pas un outil pour exprimer les idées et les images chez Cixous, mais plutôt il est une forme matérielle où les signifiants et essentiellement les sons créent la signification qui prolifère et excède les ressources de la description qui offrent les reconnaissances et le plaisir. Un tel engagement à la densité, à la complexité et au l'excès du langage est essentiellement associé plus avec la poétique que le roman (Schiach, 1991, p. 70).

Chez Cixous le rapport à l'autre est inscrit dans «Hyperrêves», «Souffles», «Commencements», «Dedans» etc. Chacun de ces livres constituent une autre façon qui nous mène vers la création stylistique peuplée de corps, de l'altérité, de la différence sexuelle, de trajets, de voyages intérieurs et extérieurs. Elle nous invite à sa manière à faire un tour dans le jardin des femmes et des hommes toujours avec leurs nuances qui font leur plus grande richesse. Cette richesse est remplie des déesses, des héroïnes, des D.S. qui ne sont jamais à la portée des systèmes clos sur eux-mêmes.

La différence sexuelle est une inscription scripturale qui valorise l'altérité, l'ouverture vers l'autre qui facilite aussi la réception des textes de Cixous auprès du grand public aussi bien en France que dans le monde. Cette différence qui s'écrit comme un envol, un vol, un saut, une migration vers l'autre est aussi un questionnement profond des systèmes hiérarchiques où prévalent l'autorité et le pouvoir. Les différences font appel à des altérités qui se trouvent des moyens de juxtaposition au sein d'une société où sont privilégiées la similitude, la ressemblance qui sous-estiment et marginalisent les différences. Les rapports du pouvoir langagier qui sont maintenus par les hommes depuis les siècles ont exclu la femme du terrain aussi bien littéraire, social, culturel que linguistique par une chasse poursuivie par la paroi sociétale.

L'écriture féminine est une réponse qui est donnée à cette exclusion et à cette aliénation qui baisse la femme à ses genoux en la rendant dépourvue de toute sa différenciation au niveau culturel et de sa force imaginaire au niveau littéraire.

5.7. La Créativité Féminine: Une Libido Cosmique

La femme chez Cixous est toujours au cœur de la création que ça soit au niveau naturel ou culturel. La créativité féminine est sa préoccupation privilégiée, la femme est la donneuse. Elle donne vie à son enfant en s'ouvrant sur l'espace infini. D'autant plus

cet espace est d'une productivité qui dépasse les limites d'une économie libidinale masculine qui contient les marques d'une phallogocratie.

Abail Bray résume dans son livre intitulé «Hélène Cixous : Writing and Sexual Différence» (2004) les points politiques et philosophiques du féminisme post-structural de différence comme ceci :

1. Le système de représentation occidentale est gouverné par une économie libidinale phallogocentrique.
2. Dans ce système, il y a une Cartésienne Dichotomie qui est hiérarchique et qui privilégie la raison et la masculinité sur le corps et la féminité.
3. Parmi cette économie représentationnelle (sexuelle), la différence est représentée comme une opposition (sexuelle).
4. Phallogocentrisme exclut et colonise (la sexualité féminine) la différence comme l'autre.
5. Il est suggéré que la sexuelle différence féminine n'a pas d'autonomie, mais plutôt elle est immergée dans une économie masculine de l'unicité (de même).
6. Le féminin comme le corporel ou bien le corps offre une économie libidinale qui excède la logique de cette (Hégélienne) opposition.
7. Il est vital qu'une économie féminine représentationnelle soit articulée pour que la répression du corps soit défaire.

Donc le système occidental est gouverné par une économie libidinale masculine qui exclut la femme du champ de la représentation sociale, culturelle et historique. C'est pour cette raison que chez Cixous, la sexualité est au cœur de la liberté et du changement social. Ses œuvres sont chacune une invocation de l'économie libidinale féminine qui est une économie du désir ouvert, créatif et productif alors que phallogocentrisme exclut ce désir féminin. Ce désir est directement lié au corps maternel, charnel de la femme, donneur, amoureux et accueillant.

5.8. La Psychanalyse Et La Fabrication De L'autre

La différence sexuelle est fondamentale dans la théorie psychanalytique contemporaine notamment chez Freud et Lacan. Selon Lacan, l'inconscient est structuré comme le langage, comme le langage dans le modèle saussurien, il signifie à travers les

oppositions binaires : la différence, dans la forme d'opposition à l'Autre, il organise la dynamique même de la pensée humaine. (Cremonese, 1997 : 22)

Avant le complexe de castration, l'enfant est dans un état de rapport étroit avec le corps de sa mère, ainsi il est soumis à un ordre qui est appelé le stade Imaginaire chez Lacan ou les concepts de «différence», de «manque» et de «castration» n'existent pas encore de sorte que la mère elle-même est conçue comme une mère phallique. Après la découverte du Phallus, l'enfant entre dans l'Ordre Symbolique, et grâce au langage il intériorise les valeurs de la société patriarcale dans laquelle il vit. Lacan appelle «le Nom du Père» l'identité sociale donnée par le nom patronymique. C'est un stade dans lequel l'enfant est soumis à la loi et au symbolique donc s'identifie à son père. L'enfant apprend sa place dans un système de noms et de nons. Alors que le garçon a dans le pénis la marque positive du genre, la petite fille en est dépourvue, donc elle entrerait dans l'Ordre Symbolique en termes de « négativité » .

Selon Laura Cremonese (1997), Derrida a été parmi les premiers à dénoncer dans le discours de la psychanalyse une subordination de l'univers féminin à celui de l'homme et cette critique a été étendue par lui-même à toute la philosophie occidentale. Ils ont montré comment le modèle dialectique qu'elle propose est en réalité un modèle hiérarchique, dans lequel il y a toujours un principe privilégié a priori où la différence se configure comme altérité par rapport à ce principe. Dans le cas du rapport entre les sexes, le masculin a toujours été considéré comme le principe absolu, et le féminin a été défini comme négativité, manque, altérité par rapport à celui-ci.

6. CINQUIEME CHAPITRE-LES TRACES D'UNE SUBJECTIVITE FEMININE

Dans ce chapitre, nous allons analyser les idées de Cixous sur les rapports entre l'écriture, la subjectivité, la textualité, la sexualité et la transformation et le changement social. Cixous développe ses arguments à partir des lectures détaillées des textes littéraires, donc nous allons retracer le chemin à travers ces lectures qui nous mènent vers le fondement de l'écriture féminine. La théorisation de Cixous de l'écriture féminine prend source par une interrogation de fondements du politique, philosophique, littéraire et même historique du patriarcat.

Dans ses essais, elle décrit une série d'oppositions hiérarchiques qui ont structuré la pensée occidentale et a défini sa pratique politique et historique. Elle cite une série d'oppositions donc «nature/culture», «tête/cœur», «forme/substance», «écriture/parole» et relie ces oppositions au dualisme « homme/femme ». En effet cela ne constitue pas une critique de la dualité dialectique, mais un rejet politique de relation dialectique parmi ces couples qui privilégient un terme sur l'autre.

Cixous lit ces oppositions à travers une série de textes littéraires, mythiques, bibliques et philosophiques et elle trouve le pur exemple dans le texte de Hegel «Phénoménologie de l'esprit». Ces structures sociales et philosophiques de catégorisation dépendent des stratégies de pouvoir et d'exclusion. Chacun des termes est basé sur la répression de l'autre, et ils sont clôturés sur eux-mêmes par un conflit violent. Cixous expérience en effet cette violence des oppositions et des catégorisations dès son enfance dans l'Algérie française, donc elle définit le colonialisme comme l'exemple d'une structure dualiste de pouvoir inégal qui est à la source d'un conflit premier créé par la violence dans lequel l'un des termes est toujours rejeté par l'autre.

Les structures dialectiques comme telles dominant aussi la formation de la subjectivité, de la sexualité et de la différence sexuelle. Cixous utilise la dialectique de Hegel (esclave/maitre) comme le paradigme d'une forme de subjectivité qui est non seulement limité mais aussi destructive. (Shiach, 1991, p.7) La reconnaissance de l'autre devient le garant mais aussi l'effacement de soi. La structure de subjectivité est en rapport avec les autres dualismes. La femme est représentée comme l'autre dans une formation patriarcale qui est nécessaire pour la reconnaissance de l'identité mais toujours comme un facteur qui menace ce système dualistique fondé sur le pouvoir unilatéral.

Sexuelle différence est clôturée dans une structure de pouvoir où la différence est tolérée seulement quand elle est réprimée. Cette structure de pouvoir réduit la femme à

un objet de désir alors que l'homme prétend être le maître et le détenteur du pouvoir. Ce mouvement de la dialectique hégélien dépend de l'inégalité du pouvoir entre les deux termes de l'opposition. Ce pouvoir inégalitaire constitue la base de désire, la relation avec l'autre organisée autour de peur de castration, de manque et de l'altérité. Donc les femmes sont amenées à faire un choix entre la castration et la décapitation, entre le manque et la violence.

L'identification de cette stratégie de différence sexuelle chez Cixous est dérivée de la lecture des textes littéraires, philosophiques et des représentations culturelles et sociales. La femme est décrite dans ces textes comme un objet assujetti au désire et à la subjectivité masculine, donc il est urgent que les femmes construisent elles-mêmes leurs propres subjectivités qui échappent à ce rapport de violence et de pouvoir répressif. Elles sont placées dans ce système clos de représentation dont elles doivent se libérer.

La stratégie de Cixous pour transformer cette pensée hiérarchisée des structures philosophiques et des représentations culturelles se concrétise par une lecture de déconstruction et une pratique d'écriture de subversion qu'elle définit comme «écriture féminine». Il s'agit d'une pratique d'allusion, de métaphorisation et d'intertextualité. (Schiach, 1991, p. 10)

Hélène Cixous se sent engagée pour créer une représentation de la subjectivité féminine et les possibilités des transformations sociales et subjectives. Elle conceptualise la différence de nouveau qui constitue le fondement même des projections politiques de l'œuvre cixousienne. Elle fait référence à la pluralité et à l'échange qui nous mène vers la différence en soi. L'autre avec lequel est concerné Cixous est la femme qui est définie par le patriarcat occidental comme autre et à qui la subjectivité est refusée. Cette subjectivité refusée à la femme depuis des siècles se trouve menacée par le refus de la subjectivité à l'homme qui a mené les auteurs à la mort du sujet et à la mort de l'auteur. La création féminine se trouve étouffée par ce refus mortel. Alors que le sujet-femme est en cours de création avec l'autre et soi, il est dans un carrefour unissant le sujet et l'objet.

6.1. L'illusion De La Subjectivité Autonome Et Le Meurtre De Soi Pour La Construction De L'autre

Hélène Cixous encourage la femme à agir en écrivant son soi, sa vie intérieure parce que l'écriture est un moyen qui permettra aux femmes d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire. En écrivant, elle est amenée à surmonter les obstacles réels ou imaginaires. Elle invite les femmes à exprimer leur

«moi» afin de parvenir à s'affirmer. La femme écrivant sa vie intérieure peut faire face aux illusions de l'autonomie subjective de l'homme qui exclut la femme de son moi et du même coup de la vie extérieure. Les femmes sont appelées à créer leur propre subjectivité et leur autonomie en dépassant les discours qui nourrissent «la mort du sujet». Cette dernière est le fruit de la pensée postmoderne pour laquelle le sujet conscient, raisonné est mis en doute. L'écriture féminine annonce déjà cette mort du sujet en s'ouvrant vers l'autre. Les femmes écrivent leur moi en déstructurant la loi de l'hierarchie qui les a fermées à leur vie intérieure, alors l'écriture est le cri de la femme qui est colonisée depuis toujours et expulsée de la vie sociétale, culturelle et aussi est demeurée hors l'histoire. Ainsi Cixous déclare le comment de cet échappement à la loi mortelle de l'histoire phallogratique :

«J'ai cru –jusqu'au jour où l'écriture m'est venue aux lèvres- à Père, à Mari, à Famille, et je l'ai payé chair. Ecrire et traverser les noms, c'est le même geste nécessaire : dès qu'Eurydice appelle Orphée à s'enfoncer où changent les êtres, Orphée s'aperçoit qu'il est lui-même (en) Eurydice. Dès que tu te laisses conduire au-delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie, les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales, tu ne marches plus entre les murs, les sens s'écoulent, le monde des rails explose, les airs passent, les désirs font sauter les images, les passions ne sont plus enchaînées aux généalogies, la vie n'est plus clouée au temps des générations, l'amour n'est plus aiguillé dans le sens décidé par l'administration des alliances publiques.» (1976, p. 61)

Le concept de l'autre est important chez Cixous et chez les poststructuralistes, mais il était aussi central chez Simone de Beauvoir pour laquelle la femme est positionnée comme l'autre («Le Deuxième Sexe», 1953) et elle est colonisée par le patriarcat. Pour les femmes qui sont positionnées dans le langage phallogratique comme sujet en rapport avec l'homme, le sujet «femme» n'est jamais né et il est resté toujours mort.

C'est le moment de revaloriser la subjectivité féminine et l'écriture est le seul moyen pour réinventer ou bien créer soi-même comme des sujets autonomes. Dans ce sens, l'écriture féminine fournit un espace dans lequel les femmes peuvent commencer au processus de création d'une autonomie ontologique et peuvent commencer à écrire leur subjectivité qui excède déjà les limites de la phallogratie. Pour Cixous, écrire est pour les femmes une manière de donner la vie à soi-même qui est colonisée par le phallogratisme.

Plus elles sont enfermées dans cette illusion d'une autonomie subjective patriarcale, plus elles s'éloignent de toutes formes d'expression, alors que Cixous, par le biais d'une écriture de soi, les invite à créer leur propre subjectivité nourrie de la vie

maternelle, sexuelle, libidinale, corporelle des femmes. Cette vie à la féminine progresse dans les labyrinthes intérieurs des femmes sans réprimer ce qui est différent tout en venant à l'écriture. La subjectivité qui a toujours été refusée aux femmes se fait une arène d'existence et ainsi elles se forment en défiant toutes formes de déterminations, de catégorisations, de hiérarchisations, de jugements moraux, de lois patriarcales.

La femme subjective est mise en valeur pour s'affirmer comme tout être à la recherche de sa liberté d'expression, de son existence en tant que femme-sujet. La femme-objet qui est le fruit d'une subjectivité autonome illusoire et masculine est donc refusée. Cette nouvelle subjectivité féminine n'est plus close sur soi-même, mais est ouverte aussi bien à la venue de l'écriture que de la différence sexuelle.

« *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » a-t-il demandé Foucault lors d'une conférence donnée en février 1969 à la Société Française de la Philosophie. Cette question suit l'article de Roland Barthes qui est intitulé « *La mort de l'auteur* » publié en 1968. Ces deux textes constituent un questionnement sur la fonction de l'auteur dans le texte et sont les plus diffusés. Ces deux critiques se sont révoltées contre la domination de l'histoire littéraire lansonienne (Gustav Lanson) dans les études littéraires à l'université. Ils rejettent l'idée selon laquelle l'œuvre littéraire doit être considérée en relation avec son auteur. Ainsi Foucault disait « *Qu'importe qui parle ?* » dans sa célèbre conférence tout en citant Beckett. D'ailleurs Blanchot avait fait référence à la disparition de l'auteur qui a défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre.

La nouvelle critique mettait en avant l'idée que, l'auteur n'est que bourgeois, l'incarnation de l'idéologie capitaliste. Selon Barthes le sens de l'œuvre est toujours cherché de côté de celui qui l'a produit. On fait comme si l'œuvre est une confession ou une expression de soi. Or Proust n'a cessé de proclamer qu'il ne sert à rien d'aller chercher le sens « caché » de l'œuvre dans l'auteur pour la compréhension du texte. Barthes substitue le langage à l'auteur et à son identité. « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » Barthes est ici tout proche de Mallarmé, qui demandait déjà « la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots ». Pour Barthes, « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ». L'auteur ainsi disqualifié, le seul sujet en question dans la littérature est celui de l'énonciation : « l'auteur

n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je»²⁹

Chez Cixous l'on assiste à ce coup mortel de l'auteur pour que l'autre vienne s'insérer dans le texte. Comme le dit Gilles Deleuze dans « Critique et Clinique », le nom propre d'un auteur, d'un créateur de concepts, ne désigne plus qu'un « sévère exercice de dépersonnalisation, une ouverture aux multiplicités qui le traversent de part en part, aux intensités qui le parcourent » ? Créer, ce n'est pas raconter (des histoires, des souvenirs, des phantasmes, etc.), mais découvrir dit Deleuze dans une proposition qui convient parfaitement aux fictions de Cixous, « sous les apparentes personnes » et manifeste « la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point. » (Cité par Michaud, 2012, p 149)

De cette singularité est née le multiple, l'autre et le soi conscient et inconscient dont le texte cixousien se nourrit. Elle a toujours été dans ces textes à la recherche d'une polyvalence, d'une identité polyvalente qui gomme un ethnocentrisme quelconque propre à une objectivation virile de raisonnement masculin.

6.2. «Le Nom d'Œdipe- Le Chant Du Corps Interdit» – Le Drame Du Sujet Et La Déconstruction Du Couple Sujet/objet

Le sujet féminin est-il conscient de son statut d'objet ? La femme a été à plusieurs reprises soumise à la conception masculine qui l'a réduite au statut d'objet. Elle a fait objet des catégorisations, de la hiérarchie dévorante, de détermination inférieure, de dénominations partielles. Néanmoins c'est le temps de retourner à l'inverse la condition femelle. En s'exprimant la femme sera à la recherche d'une subjectivation qui lui est refusée depuis toujours. L'écriture féminine est le moyen par excellence pour s'explorer, s'affirmer et débattre ce continent noir et le rendre apparent aux yeux de voyeurs et de sensibles.

Ce refus de statut d'objet s'accompagne d'une transformation de la société au niveau éthique, morale, psychologique, sociologique et linguistique. La femme commence à écrire sa plus grande intimité, son « Dedans », sa vie intérieure et à prendre la parole enfin pour bouleverser cette position d'objet et de dévalorisation. Ecrivant, elle s'affirme non seulement en tant que sujet mais aussi l'objet de son écriture. Ecriture féminine déconstruit cet objet dépendant de sujet qui est estimé supérieur, hiérarchisé et

²⁹ <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php> (consulté 05/04/2016)

appelle cet objet à devenir le sujet même de sa vie et à dépasser au delà de toute objectivation et subjectivation.

Toute objectivation se trouve réduite à une subjectivation via l'écriture. Les rapports du pouvoir qui s'y accompagnent sont effacés par la voie d'une écriture féminine qui fait que la femme, objet ou sujet de l'écriture s'y voit ancrée et en devient l'auteur. En tant que l'auteur elle déconstruit le regard phallogratique du lecteur qui la réduit à un objet de fantasme, de désir corporel et d'envie libidinal.

Ecrit et présenté en 1978 à Avignon «Le Nom d'Œdipe» est un opéra tiré du chant du corps interdit. On connaît la version originale de l'histoire d'Œdipe ³⁰,

Quant à «Le Nom d'Œdipe : le chant du corps interdit» dirigé par Claude Régy, il a été présenté à Avignon en 1978. La pièce est un dialogue-libretto qui a été performée par les chanteurs et acteurs (le rôle de Jocasta et Œdipe ont été doublés) avec la musique d'André Boucourechliev. La pièce commence avec une confusion des voix qui démontrent la peur et la douleur de séparation de la mère et de l'enfant, de la perte de l'amant. Les mots de Moonseef sont à citer à cet égard :

«Le nom d'Œdipe : chant du corps interdit» est un texte qui renvoie non seulement au théâtre grec classique mais aussi à la psychanalyse. Dans cet opéra la textualité est renforcée par une pluralité grâce aux voix multiples de chœur. Ces voix multiples déconstruit la subjectivité unifiée du système linguistique élaborée sur un discours à dominance masculine puisque chacun des caractères a été joué par non seulement un acteur mais aussi par un chanteur. La prolifération des figures sert à souligner une interprétation emblématique comme l'impossibilité universelle d'une réévaluation de la différence dans le système patriarcale.» (Mounseef, 2000, p. 33)

Comme il est indiqué dans son nom, «Le Nom d'Œdipe : chant du corps interdit» «est chargé par contre de beaucoup de sens et nous renvoie au figure d'Œdipe. Le nom de ce personnage nous ramène tout de suite à un riche bagage culturel. Œdipe est aussi familier à la scène française que l'est Don Juan : allant des Œdipe de Corneille, de Voltaire, d'André Gide, à La Machine infernale de Jean Cocteau en passant par l'Antigone de Jean Anouilh, l'histoire du fils du roi Laïos et de Jocaste n'a pas cessé d'inspirer les dramaturges français» (Mounseef, 2000, p. 184).

Dans la version Cixousienne la psychanalyse lacanienne et le rôle du langage dans la constitution de l'identité sont évoqués dans «Le Nom d'Œdipe : chant du corps interdit.» Le développement sexuel du sujet dans la théorie lacanienne et le narratif Œdipien de Freud par l'acquisition de l'identité sociale qui est en rapport avec

³⁰ <http://humanum.online.fr/Site/Mythes/Oedipe.htm> (Consulté le 10/06/2017)

l'acquisition du langage, est présenté comme analogue à l'Inconscient dans lequel il y a substitution du signe et du mot par l'objet. La fille, étant associée au manque de phallus souffre d'une relation frustrée vis à vis le Symbolique qui la met dans une position marginale et la rend incapable de réaliser son statut social et linguistique qui reste comme l'autre. Il s'agit d'une aliénation du sujet-femme. Cette aliénation du sujet-femme et le rapport entre la subjectivité féminine et le langage forme un contexte crucial pour la lecture de la pièce. Cixous met en avant la méta-narration culturelle d'Œdipe pour en démontrer la répression sociale et linguistique du désir féminin et la difficulté d'adresser la parole comme un sujet-femme. Dans la pièce, le thème central est le combat de Jocaste contre le silence imposé sur elle et son désir. Cixous y fait référence dans «Le Nom d'Œdipe» ainsi :

«Jocaste, Œdipe ne sont jamais que les prénoms occasionnels de toute femme jamais femme de tout homme toujours fils... Que la femme soit reléguée à la place de la mère... Toutes les femmes, interdites de corps, de langue, interdites d'être femme, sont Jocaste».

L'ordre chronologique linéaire est anéanti et le drame est reformulé par la substitution de deux caractères, donc Œdipe par Jocaste. Dans cette version la tension n'est plus sur la redécouverte de l'identité d'Œdipe mais plutôt sur son rapport avec la loi sociale et son nom. Le titre renvoie à la fois au nom d'Œdipe qui se cristallise comme la loi sociale et évoque aussi le non, la rejection de Jocaste de ce statut social.

«L'assertion de Cixous selon laquelle la tragédie classique ne commence que par la mort d'une femme est un point central à l'examen de la dramaturgie classique. Les Iphigénie, les Phèdre, les Médée, les Clytemnestre punies pour avoir transgressé la loi de la cité, auront leur revanche, elles auront l'occasion de dire leurs histoires, à faire entendre leurs voix. Le mythe du héros humain et surhumain que la tragédie classique réservait à l'homme sera défié par la femme qui utilise sa propre voix, celle de Jocaste, la mère/l'amante/la femme emblématique de tous les désirs/plaisirs interdits. Par elle, Cixous va décentraliser la prédominance du phallus, l'assise du théâtre occidental, tout en parodiant la figure du héros classique, du soldat triomphant, en vue de léguer une voix aux femmes qui ne sera pas celle éteinte de la fille/femme-sacrifiée.» (Mounsef, 2000, p 184)

Au cours de la représentation, l'on assiste à une focalisation sur Jocaste et une priorité de l'amour de Jocaste pour son fils-mari. Il y a une question de l'identification dirigée vers Jocaste, alors que celle-ci a été orientée vers Œdipe dans le drame de Sophocle.

«A la manière de Dora, Jocaste est ainsi la maîtresse d'œuvre de toute l'intrigue; c'est elle qui séduit Œdipe et lui donne ou lui enlève son nom, elle aussi qui lui interprète les paroles de l'oracle. Quitte à n'être qu'une illusion, Jocaste se veut maîtresse de celle-ci. Chacune de ses actions est théâtralisée à outrance de sorte qu'elles agitent les symboles d'un pouvoir qui lui échappe mais qu'elle s'acharne à retrouver. Elle joue non la tragédie de la mort, de la souffrance ou de la défaite, mais celle du pouvoir, de l'héroïsme et de l'amour. Son acharnement à être celle qui exerce le pouvoir du nom la place au centre de la réflexion

sur le rôle initiateur du théâtre». (Mounsef, p. 192)

«Aristote écrit dans sa Poétique : «La tragédie est donc limitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue; [...] c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre». (cité par Mounsef, 2000 ;1990, p . 110)

Dans le système aristotélicien cette purgation des spectateurs ne s'effectue pas de soi, elle doit être accompagnée d'une purification chez le héros. Un crime, même légitime, laisse une "souillure" chez le criminel, ce héros tragique, tel Œdipe, qui sera purifié par son malheur. Le point de suture entre ces deux purifications, celle du spectateur et celle du héros, est l'aspect sacrificiel du dénouement tragique, où le héros devient le bouc émissaire de la Cité.

Cixous ne se conforme pas à ce processus. Dans sa version, Œdipe ne se donnera pas la cécité, ni sera châtié, ni puni de ses crimes. C'est Jocaste qui mourra, n'ayant pas pu échapper au pouvoir du nom, à la loi de l'ordre symbolique.

Nous examinons les théories de Cixous qui se concentre sur un flux présymbolique et maternel contre une tradition male psychanalytique. C'est une adaptation de l'Œdipe le Tyran de Sophocle et ne poursuit pas une structure linéaire. La pièce est lue comme une interprétation «d'Oedipus Thyranus» de Freud. Il joue sur la formulation de la rejection de la mère par le fils pour entrer dans l'Ordre Symbolique Lacanien. (Comme c'est le cas dans la résolution du complexe d'Œdipe). Dans la version cixousienne Jocasta offre une alternative à l'Ordre Symbolique paternel en développant un rapport présymbolique maternel. Tandis que Œdipe initialement choisit d'entrer dans l'Ordre Symbolique, à la fin il choisit de le rejeter et entrer dans un processus d'identification avec la mère présymbolique. L'analyse des rapports sémiotiques, psychanalytiques et corporalité féminine nous ont conduit à démontrer que Cixous réécrit le Mythe d'Œdipe afin de procurer la figure maternelle avec une subjectivité préoedipale et de défaire les limitations oedipales que le théâtre classique et la psychanalyse place sur la femme.

«Le Nom d'Œdipe» est centré sur la mère-femme Jocasta, qui est la première femme oedipale par laquelle Cixous essaie de réaliser une position pré-oedipale et présymbolique pour le sujet-femme hors du discours patriarcal contre lequel les femmes peuvent réélaborer une identification féminine perdue au cours de l'histoire. L'effet du

travail sur l'écriture féminine de Cixous sur la structuration narrative, la caractérisation et la mise en scène seront décortiquées en profondeur. Jocasta et le corps maternel seront examinés comme l'incarnation du langage féminin afin de créer la position du sujet-femme qui est rejetée par l'ordre symbolique lacanien.

Dans le théâtre traditionnel, les femmes sont représentées par les hommes. Dans «Le Nom d'Edipe», Cixous vise à chercher une nouvelle subjectivité en rompant le rapport entre le langage et l'Ordre Symbolique. Cixous positionne explicitement le théâtre comme un espace qui peut être utilisée pour questionner les représentations classiques féminines et les relations entre les femmes et leurs corps. Ainsi «Le Nom d'Edipe» reformule la subjectivité influencée par l'appropriation masculine. Cixous développe un sens de multiplicité identitaire de soi chez l'individu en créant un sujet-femme autonome par une subversion de la théorie Lacanienne du développement libidinal et les instruments de dramaturgie classique qui nécessairement crée le sujet-masculin dramatique dans le théâtre.

Le titre de l'adaptation cixousienne indique qu'elle écrit en relation avec la tradition psychanalytique puisque le contexte psychanalytique est crucial en ce qui concerne la subjectivité femelle et sa représentation. Suite au complexe d'Edipe, le fils entre dans l'Ordre Symbolique et rejette ses désirs incestueux pour sa mère tandis que la fille est désignée par le manque. Cela se manifeste par l'intervention du nom du père comme la loi prohibitive ou bien la loi du père dans la relation incestueuse entre la mère et le fils. Néanmoins, le nom de la pièce peut être vu comme une référence aux lois sociétales. L'expérience du sujet qui entre dans l'Ordre Symbolique lacanien est ainsi restreinte par l'Ordre et la nominalisation que le langage impose sur la culture. Cela force le sujet de s'approprier d'une identité hétérosexuelle qui est en accord total avec la loi patriarcale. Donc le sujet masculin hétérosexuel de l'Ordre Symbolique dépend d'une formulation linguistique et ce sujet créé est un idéal culturel plutôt qu'un sujet d'essence. Dans cette perspective les femmes sont exclues du système social et langagier pour être associé dans la suite à un rôle de manque et d'autre.

Suite à Derrida, Cixous argumente que le langage de l'Ordre Symbolique est phallogocentrique et donc inadéquate pour articuler les expériences subjectives des femmes. Derrida met en avant que la signification est constamment ajournée et est incomplète. Si le langage est conçu comme instable et incomplète donc la notion du sujet créée par ce langage doit être nécessairement incomplète. La formulation du sujet est

aussi conceptualisée comme un procès qui est opposée aux positions lacaniennes du sujet unifié et complet. Donc le terme «femme» peut aussi être conceptualisé comme un être potentiel qui est assujetti à la pluralité et ouverture. Un langage phallogratique qui requiert une réalité objective dans la relation du signifiant au signifié manque d'exprimer la notion du sujet en procès ou bien une subjectivité femelle autonome. Cixous a théorisé ce mode de discours féminin comme l'écriture féminine.

Le concept de l'écriture féminine, selon Cixous, est lié à la subjectivité féminine. Le corps féminin particulièrement celui de la mère (le corps maternel) est crucial en ce qui concerne ce mode d'écriture féminine et est l'espace sur lequel Cixous inscrit la voix et la parole féminine. C'est un départ important de la théorie freudienne et lacanienne où la mère est centrale (Jocasta) pour le fils pour entrer dans une subjectivité qui est rejetée à la mère. Le travail théorique et théâtral de Cixous et son discours construit la femme comme « signe », ainsi la mère devient le catalyseur qui édifie le système hétérosexuel patriarcal : puisque dans ce système, elle est idéologiquement et culturellement codée et refoulée, donc la formulation du sujet sur scène aussi bien théâtrale que historique que cela soit, est nécessairement masculine. La femme est représentée comme impuissant contre l'homme fort. L'inconscience de l'audience est aussi conditionnée par cet écart et opposition sexuelle. Ce positionnement de l'opposition sexuelle est dépassée chez Cixous par une emprise de l'écriture féminine qui court-circuit le langage phallogratique et remplacé par la différence sexuelle qui se trouve valorisée par une ouverture à la venue de l'écriture et de l'autre qui gomme la domination masculine au niveau discursif et intersubjectif.

6.3. Le Bouleversement Et L'usure Des Frontières D'une Autonomie Subjective Uniforme Et L'effacement Du Sujet

Le sujet autonome est rangé dans le coffret du Cartésianisme après le coup mortel de l'annonce de la mort de l'homme et du sujet chez les poststructuralistes ainsi que chez Foucault dans «Les mots et les choses» (1966). La subjectivité individuelle se trouve bouleversée dans ses manières d'expression, dans le discours en situation d'énonciation. Non seulement le sujet est mort mais du même coup l'auteur est mort selon Roland Barthes. («La mort de l'auteur», 1967) La raison et le sujet se trouvent donc ébranlés depuis Freud, Marx et Nietzsche.

Selon Vilhalem l'homme subjectif était décrit comme un affaibli depuis les Lumières et son autonomie était mise en question. La subjectivité de l'homme avec

Foucault a été interrogée en profondeur. La subjectivation est le processus par lequel se produit la constitution d'un sujet et de son soi disant subjectivité. Il est important de prendre la subjectivité dans le sens d'un rapport à l'ensemble des problèmes posés conjointement par la formation des savoirs et par l'exercice du pouvoir, c'est à dire dans le sens où la subjectivation devient complémentaire des objectivations et dans lequel le sujet ne cesse de se présenter comme objet d'un savoir et d'un pouvoir. (2011)

Le sujet renonce à être déterminant, du même coup à la détention du savoir et du pouvoir dans un monde où règne les valeurs féminines. Dans ces rapports de pouvoir et de savoir le sujet est cristallisé et effacé. L'homme moderne a perdu le cogito, d'autant plus il essaye d'affirmer son existence dans un « *cercle vicieux* ». Il prétend être le sujet de ses expériences. Mort est le sujet et du même coup le pouvoir et le savoir exercés par le sujet sur les autres, c'est un coup aux obstacles devant la libération non seulement des hommes et leur libre expression mais aussi celle des femmes.

Le sujet positionné entre le savoir et le pouvoir se trouve bouleversé dans la réalisation de ses actes. Il devient pluridimensionnel. Foucault peut prétendre que la pensée a été souvent conçue, dans ce qu'il est coutume de perpétuer sous le nom de « modernité », comme l'acte même qui pose « *dans leurs diverses relations possibles, un sujet et un objet ; une histoire critique de la pensée serait une analyse des conditions dans lesquelles sont formées ou modifiées certaines relations de sujet à objet, dans la mesure où celles-ci sont constitutives d'un savoir possible.* » (cité par Vihalem; Foucault, 1994 : 632).

Donc pour Vihalem dans ce retour au discours kantien des «conditions»,

«il est essentiel de saisir que l'acte de penser ne peut suffire pour fonder un sujet, tout comme il ne pose pas d'objet qui lui serait conforme ou approprié. Cela principalement à travers le savoir qui, par sa manière d'appréhension et de travail systématique, fait émerger, à long terme, l'ensemble des connaissances organisées, telle la science. Se dégage ensuite une première modification « critique » relative à la nature des processus de perception : un objet, tout comme un sujet, n'a rien d'une existence autonome et objective, il est soumis à l'ensemble des «rapports» qui organisent les champs de la perception (ces rapports évidemment ne sont pas subjectifs, mais relèvent d'une politique généralisée des savoirs), ce qui entraîne qu'un objet, tout comme un sujet, est constamment rattrapé dans le tourbillon d'objectivation..»

Donc un sujet, tout comme un objet n'a rien d'une existence autonome et objective, non seulement le sujet mais aussi l'objet sont soumis à l'ensemble des rapports linguistiques, sociaux, communicationnelles, épistémologiques qui définissent l'action même du sujet et qui lui enlève son autonomie. L'autonomie du sujet est perpétuellement

bouleversée par les organismes qui détiennent le savoir aussi bien que le pouvoir dans la société.

L'autonomie du sujet étant bouleversée par les mécanismes sociaux, individuels et linguistique, dès lors l'on peut définir les frontières d'une telle autonomie qui est d'une structure uniforme et unidimensionnelle où règne l'homme « fort ». Le pouvoir de cette autonomie peut être ébranlé et est aussi déjà ébranlé par une transformation sociale qui modifie non seulement la condition de la femme au sein de la société mais aussi du même coup la libère aussi bien que l'homme de ce cercle vicieux.

La subjectivité féminine fait appel à la subjectivité de l'autre qui brise l'uniformité d'une autonomie subjective masculine. Elle ne le fait pas au nom du pouvoir mais pour arriver à de diverses manières de s'explorer et de s'affirmer. Cette autonomie n'est plus autonome, mais plurielle dans la mesure où elle cherche à obtenir la libération de l'humanité entière. Les convictions engendrées par cette autonomie du sujet toujours-déjà-là seront mise en question par une société dans laquelle nous faisons appel à la multitude et à la pluralité des perceptions, des points de vues et de diverses approches. Ainsi l'écriture féminine est la tâche d'une telle conception du monde.

La subjectivité autonome de la femme n'est pas uniforme, cela est dû aux différentes manières d'expérimenter le monde. Le corps maternel, la sexualité, la libido féminine, le contexte social dont la femme est entourée exige d'elle des manières variées d'envisager la réalité non seulement extérieure mais aussi intérieure. Bien que leur monde intérieur et extérieur soit peuplé de stigmates sociaux, elles sont toujours à la recherche de nouvelles manières d'expression.

Leur subjectivité s'exprime à travers leur corps, leur inconscient, leurs rêves qui dépassent les frontières d'une autonomie subjective uniforme. Elles défient cette uniformité faisant appel à la multitude, à la pluralité non seulement individuellement mais aussi d'une manière collective par les transformations sociales. Les transformations sociales obligent aussi bien les femmes que les hommes à avoir une identité non pas univoque, mais multidimensionnelle qui les empêche de développer une subjectivité uniforme. Non seulement l'écriture féminine, mais aussi la subjectivité féminine gagne ainsi du terrain pour tous ceux qui veulent se libérer d'une uniformité ou bien d'une autonomie pour rejoindre l'autre dans son intégralité et son altérité.

6.4. La Pluralité Et La Multiplicité De La Subjectivité Féminine Et Les Possibilités D'une Transformation Sociale

Le sujet féminin est bien loin d'être singulier, il est pluriel et a multiple façon d'appréhender la vérité qui l'entoure. Il est la mère qui donne naissance, la fille qui aime, la mère qui allaite son bébé, la déesse qui génère etc. Ces multiples façons ont divers reflets dans la vie et la subjectivité féminine qui en est façonnée. Cette multitude génère aussi une pluralité de perception, de point de vue. Ainsi Hélène Cixous y fait référence dans «Souffles» (1975) :

«Halètement Allaitement !

Texte pour la première Voix. Celle de la « mère » :

Celle qui t'a touchée jadis.

La musique sans nom toujours cherchée retrouvée dans l'amant-mère, dans la chair, le sexe, les territoires lumineux, qu'ils ne peuvent plus appeler le continent noir.

Médiation et psaume sur passion d'une femme.

Qu'est-ce qui fait souffrir- jouir la chair qui chante ?

Dans sa course vers la source elle traverse son histoire entre Grèce et Palestine, les grands corps mythiques où se fondent le masculin et le féminin ; aveugle et voyante elle traverse ses jeunes contrées érotiques bisexuelles.

A la fois texte-mère et texte- enfant, texte-amour : espace des genèses.

Laisse couler le lait ! Laisse voler l'écriture !»

L'écriture féminine ne peut pas échapper à cette pluralité qui engendre aussi bien la femme que l'autre et l'homme lui-même. Elle suit les «Souffles»³¹ de cette foule.

Elle donne à son tour naissance à ce texte - mère et texte-enfant, texte-amour. Elle est le lait coulant et écrivant. Elle est l'encre blanche à l'image du lait maternel qui laisse ses traces sur le corps enfantin.

C'est une écriture qui brise l'unicité et rejoint l'autre tout en gardant son jardin secret et silencieux quant il s'agit des rapports de pouvoir. Elle n'est jamais maitresse ni esclave, elle est ce lieu de partage entre la Grèce et la Palestine et elle est surtout bisexuelle. Pour Cixous, l'hétérosexualité est une partie de l'écriture phallogocentrique qui inscrit la subjectivité dans une économie libidinale masculine restrictive. Le couple hétérosexuel est central dans la dualité hiérarchique phallogocratique. Un tel rapport peut seulement être répressive et resserrant pour elle, parce qu'il limite l'expérience de l'amour et du désir par l'imposition des rôles et des identités sexuelles rigides aussi bien sur la femme que sur l'homme. La bisexualité est aussi restrictive que l'hétérosexualité dans la mesure où elle répète la dichotomie centrale male/femelle. Elle développe l'idée de « l'autre bisexualité » qui dépasse les limites du désir masculin ou bien féminin. À l'autre bisexualité s'accompagne une subjectivité qui enrichie le chemin qui mène vers l'écriture de l'autre qui est plurielle. «À la bisexualité fusionnelle, effaçante, qui veut conjurer la castration, Cixous oppose l'autre bisexualité, celle dont chaque sujet non

³¹ Un livre de Hélène Cixous intitulé Souffles publié en 1975

enfermé dans le faux théâtre de la représentation phallogocentrique, institue son univers érotique. Cette bisexualité n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute.» (Cixous, 1975, p. 156)

Cixous entame non pas à une cristallisation des principes d'une écriture féminine mais plutôt à une dissémination d'une telle écriture. Puisqu'elle échappe à toute tentative de la théorisation de l'écriture féminine. Après « La Jeune Née » la création cixousienne entre dans une nouvelle phase de création qui illustre les principes et le fondement d'une écriture féminine, notamment «Souffles » (1975), «La» (1976), «Préparatifs de noces au delà de l'abîme» (1978), «Vivre l'orange» et «Ananké» (1979), «Illa» (1980), «Limonade tout était si infini»(1982) A partir de «Souffles»(1975), les œuvres cixousiennes sont publiées aux Editions de femmes, ce qui est indicatif d'une prise de conscience de la part de l'écrivain de leur valeur militante (Cremonese, 1991, p. 59) et de son identité d'écrivain. Ces textes constituent chacun la célébration d'une écriture féminine qui appellent la femme à participer aux pratiques politiques. En publiant ces textes aux Editions des femmes, elle s'approchait au Mouvement de Libération des Femmes (MLF).

Hélène Cixous déclare lors d'un interview³² que

«Je suis, d'une certaine manière, née politique, et même c'est pour des raisons politiques que j'ai commencé à écrire, et que j'ai commencé à écrire de la poésie comme réponse au drame politique.

Et j'ajouterais que, de manière strictement spécifique et réservée justement à l'écriture, je pense que je l'ai toujours dit, et je le réaffirme- que les écrivains conscients sont des gardiens, pas seulement de la chose morale publique, ce qui n'est qu'un des aspects de leur travail , mais surtout,- c'est leur rôle, c'est leur mission, ce sont les gardiens de la langue, c'est à dire de la richesse de la langue, de sa liberté, de son étrangeté , son étrangeté»

Ce drame politique est renforcé par la poésie chez Cixous. Le poète revêt le rôle de gardien de la langue qui la libère de toute contrainte sociale, culturelle et historique. En s'approchant de Mouvement de Libération de Femme, elle remplit cette mission de poète non pas engagé au sens strict de terme, mais de poète qui contribue à l'épanouissement de la parole féminine. Cette parole «étrange» dans un monde monolithique de paternité gagne du terrain et élance un cri vital qui appelle la femme à s'affirmer et s'explorer par le biais de l'écriture.

La femme-poète déstabilise les lois hiérarchiques du système patriarcal et défait l'ordre sociétal. Elle a besoin de cet élan pour renforcer son identité-femme, son

³² C'est un interview fait avec Hélène Cixous par Katleen O'Grady en March 1996 traduit par Eric Prénowitz. (Consulté le 04/06/2016 <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/cixous/>)

épanouissement politique, social, culturel et linguistique. Elle suit les traces d'une subjectivité qui lui est interdite depuis des siècles en faisant exploser ce drame politique dans lequel la femme et son existence sont effacées. Elle est à la recherche d'une scène historique où les transformations sociales sont possibles et non seulement la langue mais aussi le système sociétal réaffirment la présence de femme- créative, productrice des textes contribuant à la lutte politique qui libère la femme de toute contrainte de l'ordre dual hiérarchique dans lequel elle se trouve enfermée.

6.5. L'or Et Les Lettres De Mon Père Et Une Lecture De Déconstruction Par Une Stratégie Du Discours Politico-poétique Chez Cixous

«OR les lettres de mon père» est une fiction datée de 1997 de Hélène Cixous qui commence par un questionnement sur la lecture et du même coup sur l'écriture. Le livre commence par une anecdote de «Journal» de Franz Kafka qui fait référence à « Georg » qui est aussi le nom du père de narratrice. C'est une anecdote qui « ramène graduellement de vieux souvenirs à la surface» comme les lettres de père de narratrice. Le livre commence par une date précise 8 Mai 1995 qui met en abîme le temps d'écriture des lettres datée de 1935. La narratrice commence dès l'incipit à un jeu de mémoire-oubli-lire qu'elle concrétise en utilisant le mot «oubli-re.» Elle déclare son envie de lire et relire «Le Jouer» de Dostoïevski pour la septième fois. Pour elle, «*oublier fait part de lire.*» (Cixous, 1997, 11)

«Nous lisons pour ranimer le bonheur de retrouver un sage et un ami , le livre ou un sage ou un fou (car tel est un vrai livre, un sage et fou, un sage d'être fou et fou de sagesse) et nous lisons sans le souci de perdre en lisant la joie qui se lève de page en page, car nous avons appris depuis longtemps qu'on ne perd pas un livre tant aimé en le dévorant puisque sitôt lu nous l'oublions , nous lisons et oublions nous lisons pour oublier, et deux fois oublier, oublier tout sauf le livre tant que nous en sommes les passagers enchantés et ensuite oublier le livre qui se tire dans les limbes , va se recoucher dans la tombe qu'il est comme un mort chéri prêt à revenir à l'appel de son nom pour nous porter secours lorsqu'il nous manque, lui, justement, celui-là, dont nous avons d'un coté tout oublié sauf le nom, et la puissance.» (Cixous, 1997, p. 12)

Le désir de livre arrive à la narratrice comme un oracle comme un message divin personnellement adressé : son or irrésistible. Parce que les livres sont fidèles comme son père qui est un revenant sur lequel elle peut compter. La lecture et la relecture sont devenues synonymes chez la narratrice, chaque acte de lecture est extrêmement lié à une sorte de résurrection. Chaque lecture est une porte ouverte vers la tombe de son père qui reste caché dans les rangés de son mémoire qu'elle retrouve à l'infini. Il n'est pas étonnant donc de la voir associer lire-oubli et la mémoire. La lecture est un souffle à l'oubli qui ressuscite à son tour la mémoire. Elle est le moteur de la vie, donc la narratrice

hait les cimetières qui font semblant d'être des bibliothèques. Là on les tue, les morts et les fidèles. Les lettres qu'elle reçoit quarante ans après la mort de son père évoquent cette fidélité mais en même temps bouscule la narratrice. Elle retrouve dans les livres la vie manquée par elle il y a plus de trente ans et en même temps elle y perçoit toutes les possibilités d'une vie joyeuse.

Pour la narratrice la lecture est analogue à l'écriture. *La venue à l'écriture* est aussi un retour vers la lecture. Ce sont deux sources qui se nourrissent mutuellement. Comme ces deux sources les lettres de son père sont tellement précieuses comme l'or irrésistible qui est un pont entre lecture et l'écriture. Les lettres écrites pour être lues par la fiancée (la mère de narratrice) devient une source de vie pour l'enfant orphelin qui est la narratrice. La narratrice-écrivaine bouscule entre la mort de son père et le désir d'écriture et de lecture qui l'envahit. Enivrée par ce désir elle est dévorée par la soif de lecture.

Ce mot « oublier » renvoi à double procès de lire et oublier et double temps de l'écriture et de lecture. Donc la narratrice déclare : Relire, c'est à dire lire, c'est à dire ressusciter-effacer, c'est à dire oublier. (Cixous, 1997, p. 16) De l'union d'Oubli et de Mémoire nous renaissions à la volonté. (Cixous, 1997, p. 17) Oublier devient ainsi effacement de Mémoire qui ressuscite à notre gré. L'oubli est associé à la lecture et la mémoire à l'écriture. Les lettres de son père revenant avec un délai de quarante ans sont effacement et résurrection en même temps puisqu'elles exigent d'être la mémoire qui tombe dans l'oubli.

Les lettres retrouvées dans un carton de la marque Bébéconfort par le frère de la narratrice ainsi évoquent une résurrection de la mémoire qui est tombé dans les ténèbres de l'oubli tant démesuré par l'envie de vivre, de revivre et de revenir. Elles font l'objet de beaucoup de questions. Des lettres ? Des lettres de quand ? Depuis quand ? Des lettres à qui ? Ces questions animent aussi la mémoire de narratrice avec un rajeunissement enivrant. Il s'agit aussi d'une face à face avec le passé. Ce sont des lettres de l'être de son père. Elles ont été gardées loin de son être à elle et de son devenir une femme. Son père intérieur, caché sous les lettres de ses livres, sous les draps de sa vie personnelle, sous sa devenir- femme devient tout d'un coup apparent. Ce père revenant peut bousculer son identité et aussi son être. Du coup elle est précaire de les lire tout de suite. Elle nourrit son ambition en ajournant la lecture des lettres.

C'est un ajournement du terminus. Elle avait vécu quarante ans avec son père personnel à elle, réservé par elle recrée décomposée, relevé. Et voici qu'elle réveille à la

porte de son désert familial. Terminus. C'est un évènement immense menaçant qui la guette. Toutes les fins renvoient à des commencements. Hélène Cixous n'a aucune envie d'en finir. Elle veut toujours recommencer et s'ouvrir vers un chemin qui la conduit vers des nouvelles découvertes. La lecture et l'écriture sont deux façons de renouveler la routine de la vie. De même elle n'a jamais théorisé son écriture dans un système fermé sur lui. Cela crée une sorte d'angoisse chez elle. Puisqu'elle n'a pas envie de finir avec son père intérieur qui était une source pour son écriture intérieure qui est l'écriture féminine.

L'image du père intérieur la cernait. Tandis que maintenant elle est face à une situation d'angoisse. Elle se sent comme sur le mi-chemin entre la vie et la mort. C'est d'un part précieux comme l'or irrésistible, d'autre part troublant comme la conjonction « or » qui donne un choix entre lecture et l'écriture, entre la mémoire et l'oubli, entre la vie et la mort.

OR renvoie aussi à ORan, la ville natale de l'écrivaine et au nom de GeORg, à l'écrivaine brésilienne qui l'a tellement influencée Clarice LispectOR donc elle associe à l'or comme une source de muse pour son écriture à elle. L'OR est cette découverte du temps et la redécouverte et la reconnaissance de soi-même en tant que femme – écrivaine. Georg, son père est à l'origine de son devenir femme-écrivaine. L'absence paternelle est comblée par la présence de l'écriture et ces lettres peuvent finir tout aussi bien par être une attaque à sa façon d'envisager la vie. Le père imaginaire puisse être remplacé par un être symbolique qui dévore ses définitions de la vie et son allure envers l'évènement qui a eu lieu il y a quarante ans, la date d'écriture des lettres et la date d'être de son père qui lui est maintenant étrangère et lointain.

À l'image de Lazare qui est ressuscité par Jésus, elle sent son père ressuscité par la venue des lettres, par la venue de son être retardé. Cette résurrection est revenue par la lecture des lettres qui est symbolisée comme un souffle découvert envers le mausolée du père mort. Le père jusque-là qui est resté à l'intérieur de son âme l'appelle à une lecture précieuse, ignorée par elle pendant les quarante ans comme une vie ratée. Mais la résurrection la conduit aussi à la vie d'écrivaine puisqu'elle écrit ce livre en OR.

Elle a peur de retrouver un père étranger dans ces lettres du même de retrouver une autre mère. «Adressées à qui, c'est difficile à dire absolument. Toutes ces pensées vont à Elle, dois-je dire maman ce serait une erreur ce ne serait pas faux toutes vont à une qui n'est plus aujourd'hui l'autre qu'elle était hier. Toutes pour une qui fut sa fiancée, ma

mère porte aujourd'hui le nom de celle qu'elle n'est plus» (Cixous, 1997, p 41) La narratrice déclare que les lettres ne sont jamais reçues et lues par sa mère qui est une personne différente de fiancée à qui elles sont adressées.

«C'est donc maintenant que je vais le connaître.... ?»

«Je lui disais tu hier. Jusqu'alors tu étais mon père intérieur, mon personnage principale personnel, dans notre tradition ancienne et souterraine, tu es à moi et je ne prive personne de toi à qui j'appartiens. Nous sommes unis sous la terre sans droit et sans violence. Mais c'est fini, c'est fini, c'est fini.» (Cixous, 1997, p.78)

«Une voix forte nous a crié Lézards ! Dehors !»(Cixous, 1997, p. 78)

La narratrice ne pourrait pas désobéir à cette voix. Cette voix du père intérieure bouleverse la narratrice. Dans un certain sens c'est le plus grand déménagement, on change de date, on change de grotte. Il y a des cris des êtres humains. Le 20 mai 1995, en fin de matinée, la narratrice se sent totalement étrangère. Chose étrange, elle voit bien qu'il est avec elle dans son bureau ici dans cette ville où il n'est jamais allé - elle ne dit pas qu'elle le voit - mais dit en vérité qu'il est là. Elle est avec lui dans sa chambre 54 rue Philippe, les chambres sont simultanées, elle entre dans l'une avant sa naissance alors que dans l'autre, elle reçoit son père qui n'est pas là.

Tout cela aurait très bien être une sorte de cas hallucinatoire de la narratrice, puisque tous ses événements ne paraissent possibles que dans la projection hallucinatoire. Mais personne ne peut jamais témoigner pour la personne qui aura vécu toute sa vie contre la mort. Cette situation de vie-apparente par les uns, mort apparente par les autres, reste incommunicable dans l'à-présent du présent. Ce sont des lettres de secours, une sorte d'alerte comme un message chiffré sur le répondeur. Quarante-sept ans et trois mois après, la narratrice allume la machine.

Cette machine qui allume chez la narratrice aussi la curiosité envers le passé, ébranle le présent et assouvit son désir d'écrire. L'écriture étant liée à la lecture des lettres et à l'être de son père et soi-même dépasse les frontières de la famille et embrasse le lecteur le plus vaste. Cette grotte de lecture qui appartient à l'écrivaine s'ouvre vers le lecteur et la narratrice-écrivaine goûte le fruit secret du jardin de l'écriture et de la lecture. Ainsi l'écriture et la lecture deviennent un fil conducteur de la vie de la narratrice en tant qu'écrivaine.

Elle a le désir, mais paralysée. Longtemps elle reste immobile entre les temps vécus. Que craint-elle ? Elle rôde incertaine devant l'entrée de la Caverne. Cette caverne est le père qu'elle n'a pas su enterrer quand elle avait onze ans qui resurgit à l'infini sans cesse dans ses lectures et écritures. Dès qu'elle ouvre sa bouche pour raconter ses découvertes, elle finit par comprendre que chacun est dans sa propre caverne.

Alors que toute au long de sa vie elle avait compté sur le pouvoir remédiant de l'écriture. Devant cette caverne elle se trouve paralysée à l'image d'une personne qui est dévorée par ses désirs inquiétants. À peine elle y entre, elle doit revêtir son passé et reformuler son présent et repenser à sa future proche. Or, maintenant elle est devant ces lettres dans ces lettres, dans leur temps, sous leur souffle.

Elle fait durer le plaisir de l'angoisse. Elle fait durer la promesse. Il arrive ! Il arrive. Il va arriver. Attends, attends, laisse-la jouir de ne pas encore. Papa cria-elle : qu'est-ce qui va nous arriver ? (Cixous, 1997, p 84) Si elle les avait lus plutôt, quel malheur ! pensa-elle.

Le retour vers le passé, un regard inattendu, entre une vie et sa mort se sont élevées en un certain nombre de villes aujourd'hui abandonnées, on pose la première pierre et l'on n'a pas la moindre idée de la tête des habitants qui occupent les murs de notre rêve dans cent ans ni de leur nombre ni de leur position politique, les gens descendent dans leur tombe le train continue intercontinental. Et il n'y a ni archives ni témoignes. Viennent les historiens... La psychanalyse remonte jusqu'à la gare ? Où est le train ? (Cixous, 1997, p.85)

La narratrice avoue enfin cette angoisse de fouiller les secrets du passé. «Et si je ne l'aimais pas, lui, le vrai, le signataire Georg ? Si je l'avais toujours aimé mais un autre, peut-être contraire, peut-être intraduisiblement ?» (Cixous, 1997, p 86). Cette nouvelle image de son père peut être une sorte de trahison de celle de l'ancien. Pour la narratrice l'amour n'est pas une excuse mais la fiction est une agression. Elle a toujours pensée qu'il ressemblera à lui. Elle est maintenant face à la nudité de son père avant qu'elle ne naisse. Elle ne peut, ne doit pas faire autrement. Ainsi « les morts perdent en force mais gagne en jeunesse.» (Cixous, 1997, p 87) Son père fouettait le temps.

Le temps qui sépare la narratrice de son père devient en même temps un remède intermédiaire pour que naisse l'écrivaine qui fut la narratrice. Le temps traduit cette attente tant chère et précieuse comme or qui d'un autre côté trahit les attentes de narratrice est un point inévitable pour l'arrivée des lettres qui assouvit la soif de la narratrice tellement inquiète et troublée par cet événement. L'événement de la venue des lettres et le retour du père avec celles-ci amènent la narratrice vers un jardin énigmatique dont elle a ignoré depuis sa naissance, mais aussi qui l'a nourri intellectuellement.

Ce manque de père a été comblé par l'abondance d'une écriture féminine. L'écriture féminine développée et théorisée sans ayant des contours précis par l'écrivaine

elle-même se nourrit par cette absence paternelle et par cette absence de loi qui puissent être interprétées comme une présence plus présente au niveau du fonctionnement de la société qui a conduit l'écrivaine vers un questionnement plus profond vis-à-vis la vie qui l'entoure. Cette absence comblée par une créativité abondante et par une ouverture vers l'autre se trouve maintenant menacée par la découverte des lettres comme une page des livres qui sont restées dans une bibliothèque pendant de longues années. Ainsi la vie est menacée par la mort, l'écriture par le silence, la liberté par la loi, la lecture par l'ignorance. Fouiller les secrets de la vie ne conduit pas nécessairement vers une illumination au niveau de l'inconscient, cela peut avoir des effets psychanalytiques qui puissent causer à des nouvelles cicatrices. Ces stigmates qui restent suspendu dans le cœur du temps sont à la source du moteur créatif et la productivité s'en nourrit. Dévoiler les secrets de rapport entre le père et l'écrivain contribue soit à renforcer ce rapport incestueux qui à son tour est un défi contre la loi sociétale soit à effacer l'oubli de la mémoire.

Le père de la narratrice a toujours vécu en elle comme un étranger lointain et inconnu et cette situation a renforcé la voix, les mots et la parole de la narratrice-écrivaine. Il s'agit d'une voix intérieure qui dépassent les frontières d'une vie fermée sur soi et qui appelle les autres à accompagner à son existence dans le monde. C'est la voix de la femme opprimée, des marginaux, des réprimés, de ceux qui sont exclus de la société et qui sont assiégés par les lois. C'est la vie de la vie éternelle face à la mort pétrifiant, c'est le cri et le rire de Méduse qui révolte contre les tyrans, les rois, les sultans, les hommes de la loi, les pères manqués.

C'est une liberté en OR qui s'ouvre vers d'autres possibilités impossibles en apparence. C'est un livre en OR qui s'écrit lui-même et se lit à travers les lettres et l'être de père inconnu. Néanmoins C'est l'OR qui brille à l'image des lettres reçues quarante ans après la mORt qui ranime la vie et la mémoire. D'ailleurs la narratrice n'a jamais oublié ce trésor qui prévaut l'écriture, la lecture du même coup, le combat et l'amour. La femme insurgée qu'est la narratrice est née de ces cicatrices enfantines et les lettres sont une sorte de soulagement, mais elles ne sont jamais un terminus. De la mort renaît la vie et des lettres renaît un livre si précieux comme de l'OR.

La narratrice est à la portée d'un choix entre le lire et le non - lire pour dévoiler ce personnage qui est son père. Ce choix de lecture vaut pour l'OR pour elle. Elle a toujours fouillé le caractère de son père dans l'imaginaire avant le stade symbolique et son père a

revêtu une identité imaginaire qui a donné à elle la possibilité de fusionner avec le langage pré-œdipien et pré-symbolique. Cette fusion a fait naître l'écrivaine et l'écriture féminine à la quelle elle est tellement attachée qui l'a ramené vers l'écriture du corps et de l'inconscient. Ces lettres sont un assaut à son inconscience qui va porter l'écrivaine de la scène de l'inconscient vers la scène de l'histoire. Il s'agit d'une face à face avec le passé, le présent et le futur.

Il s'agit d'analyser le rapport du sujet instable dans *OR, les lettres de mon père*, qui est une relation complexe de narratrice avec l'autre qui a été vécu comme une perte. C'est une perte qui se double avec l'occurrence de nouveau des lettres qui ont été écrites il y a quarante ans. Cette perte doublée non seulement temporellement mais matériellement aussi, puisque le père revêt un rôle double de maternel et paternel pour la narratrice. Donc le père décédé devient l'autre qui incorpore les deux genres qui donnent sa voix à la narratrice. Il sert à décentrer le sujet phallique d'un point de vue androgyne qui est une stratégie utilisée par l'écrivaine dans le but de défaire l'opposition féminine/masculine dans le discours littéraire.

La voix de la narratrice n'est pas tout à fait distinguée de celle de son père. De temps en temps le lecteur a l'impression qu'il y ait une fusion entre ces deux voix qui s'entremêlent et donnent au texte une subjectivité male et femelle juxtaposée et combinée. Le lecteur lit le père à travers les yeux de narratrice. On ne fait pas beaucoup de référence au frère et à la mère. Il y a un ton triste et une angoisse qui est transmise au lecteur. La résurrection des lettres accompagne à la résurrection des émotions liées à la perte douloureuse du père. La narratrice essaie de surmonter cette perte et de redéfinir son identité. À travers l'écriture sur son père imaginaire et décédé, elle essaie de se faire renaître soi-même. «*C'est pour cela que j'aime les livres. Parce qu'ils vont et viennent meurent et ressuscitent ici même dans ma chambre dans mon bureau, jour et nuit. Parce qu'ils sont fidèles comme mon père qui est un revenant sur lequel je peux compter je crois.*» (Cixous, 1997, p 12)

Elle fait une sorte d'association entre la résurrection des livres qui sont dans sa chambre et le retour incessant de son père. Elles comptent aussi bien sur la lecture et la présence de son père contaminée à son identité qui pèse sur son identité en l'ouvrant vers l'écriture. Quand elle se met à lire un livre, c'est comme si elle appelle son père à travers l'écriture, les souvenirs et les livres. «*Quand je suis née, mon oncle a ouvert sans le faire exprès un bureau de tabac à l'angle des deux grandes rues de la ville appelé Aux Deux Mondes. Ce que l'on ne fait pas exprès retombe quand même sur les générations*

suivantes. Tout est deux, tout est moins deux tout est plus deux, tout témoin de ces deux mondes.» (Cixous, 1997, p 28-29) De défaire ces deux mondes est l'ambition de la narratrice, il symbolise les deux pôles d'une opposition binaires. Elle se trouve entourée par ces deux mondes, arabes et français, père symbolique et imaginaire ; intérieur et extérieur, dedans et dehors, femme et homme, mère et père qu'elle essaie de déstructurer par une stratégie rhétorique de l'écriture avec une subversion des points de vues multipliés. C'est un angle où se mêlent le signifiant avec le signifié.

7. SIXIEME CHAPITRE - PEDAGOGISER LE TEXTE LITTERAIRE DU POINT DE VUE DE LA DECONSTRUCTION

7.1. Pédagogiser Le Texte Littéraire

Dans l'enseignement de la littérature, la lecture occupe une place primordiale non seulement pour des raisons de sa réception qui renforce la capacité analytique, critique et créative auprès des apprenants en les incitant à penser différemment, mais aussi de sa jouissance qui contribue au plaisir de la lecture. Cette réception peut être modelée par des procédés divers comme une analyse psychanalytique, sociolinguistique, sémantique, structurelle, sémiotique etc. tout en restant dans le canon littéraire.

La littérature est une source florissante pour renforcer le lien entre la culture et la langue et aussi le rapport entre le lecteur et l'auteur. Elle est la porte ouverte vers l'interculturalité et l'altérité. L'enseignement de la littérature constitue donc un point de jonction entre la culture et la langue du lecteur et celles de l'auteur. Le lien qui unit la langue à la culture à travers le texte littéraire constitue aussi le rapport qui unit l'enseignant à l'apprenant. L'identité de l'apprenant est enrichie par une formation approfondie de la lecture et de l'écriture. La lecture et l'écriture d'un texte que cela soit littéraire ou non, passent par une analyse profonde de la structure du texte. Néanmoins la didactisation de la littérature reste un obstacle difficile à surmonter pour les enseignants qui ne sont pas nécessairement initiés à une formation à facette multiple.

Puisque lors de la pédagogisation d'un texte quelconque, l'enseignant est amené à choisir le corpus approprié aux objectifs du cours, à développer une argumentation et un regard analytique et critique sans perdre de vue les contours du champ et de l'horizon ouvert par le texte littéraire qui est un enjeu crucial pour non seulement le développement cognitif mais aussi intellectuel et critique de l'apprenant et cela n'est pas toujours évident. Le texte littéraire fait appel à toutes les compétences de l'apprenant et fait démarrer sa vision polyvalente quant il s'agit de la compréhension détaillée du texte littéraire.

L'enseignant qui veut attirer l'attention de l'apprenant peut faire appel à la contribution du texte littéraire quant à la motivation grâce à la jouissance de lecture chez celui-ci. Ce plaisir de la lecture du texte littéraire renforce à son tour le développement et la formation d'un point de vue analytique, cognitive, créative chez l'apprenant dont l'effet sur sa constitution intellectuelle ne peut pas être négligée par bien des enseignants et les institutions.

La littérature est un champ fécond pour l'initiation de l'apprenant à la langue et à la culture qui sont inévitable pour la formation de ce-dernier à une appréhension des éléments clés pour avoir un regard critique et esthétique. Pour esthétiser le monde dans lequel nous vivons, l'apprenant a besoin à recourir non seulement à l'art, au langage à la culture mais aussi à la philosophie. La littérature est donc le moyen par excellence qui se situe au carrefour de l'art, de la philosophie, de la culture et de la langue duquel on peut se servir pour des raisons didactiques.

7.2. Enseigner La Littérature Française Contemporaine D'un Point De Vue De Déconstruction

La lecture de déconstruction est la plupart du temps négligée par bien des enseignants dû à sa complexité heuristique. Néanmoins il n'est pas une méthode canonique dans laquelle tout est anticipé. Elle est un événement et elle est ce qui arrive au moment de la lecture. Elle est un moment historique de la lecture qui se transforme en un domaine d'action. Cette action contribue au dynamisme du texte qui renforce à son tour l'effet de décentralisation qui défait les structures hiérarchiques oppositionnelles et dualistiques dans le texte. Il s'agit d'un moment de renversement qui est suivi par un moment de réinscription qui est opéré et marqué en double temps d'écriture et de lecture.

La déconstruction est un travail du texte sur le texte et nécessite une double séance d'écriture et de lecture. Cette lecture nécessite un horizon ouvert de la part de lecteur, puisque c'est le lecteur qui construit et déconstruit le texte pour en arriver non pas à un sens fixe, définitif, mais ouvre la signification à des possibilités de couche de sens varié pour révéler les inconsistances et contradictions internes. Peu importe que le texte soit littéraire ou non-littéraire, il peut toujours être déconstruit. La déconstruction essaie de démontrer la structure apparente du texte qui masque les situations sous-jacentes et révèle l'indécidabilité principale du texte. Cela nous conduit vers l'impossibilité d'une signification ultime et finale. Durant la lecture de déconstruction, nous défaisons les structures qui s'opèrent dans le texte et interrogeons comment ces structures peuvent être défaites en utilisant les éléments du texte. Ce faisant, le texte est assujetti à une analyse profonde et les relations du pouvoir et de la violence masquée par les oppositions binaires sont mise en lumière.

En ce qui concerne la primauté de l'un des termes du binôme, elle s'ouvre à une indécidabilité, une instabilité en portant le terme réprimé en marge. Ce qui reste en marge du texte fait de sorte que ce qui est suggéré être le central est déstabilisé et décentralisé.

Une phase de renversement qui est suivi par une phase de neutralisation est achevée. Il s'agit d'un déplacement de l'opposition et de configurer à nouveau le champ problématique en question.

Il faut souligner que la déconstruction ne peut pas être réduite ni au simple renversement d'une hiérarchie ni au rejet global d'une opposition; au contraire, l'opposition est maintenue, tout en renversant sa hiérarchie interne violente et en déplaçant son lieu d'articulation.

La déconstruction est une stratégie de lecture du texte et anéantit la croyance selon laquelle un texte a un fondement dans le système linguistique pour clarifier la structure, la totalité et le sens. Néanmoins, la déconstruction d'un texte littéraire requiert le rejet d'un sens particulier assumé et sous-jacent à ses éléments dans le texte littéraire.

En vue de faire une lecture de déconstruction :

L'on doit trouver les oppositions et les hiérarchies binaires dans le texte. La critique binaire de déconstruction est à la recherche des hiérarchies dans lesquelles un terme est privilégié au détriment de l'autre comme écriture/parole, homme/femme, nature/culture, sujet/objet, vie/mort, centre/marge etc. Le terme subordonné peut généralement être mis en valeur pour définir, constituer et précéder le premier terme. Ce n'est pas seulement une injonction pour renverser les oppositions binaires qui peuvent donner lieu à d'autres hiérarchies prête à défaire. Les textes, comme les identités inclut ce qui est exclu. Les dichotomies sont déjà unifiées. Donc, il est essentiel de faire une lecture pour découvrir la correspondance entre ces dichotomies : Qu'est-ce qui unit ces termes binaires ?

Il faut travailler sur le marginal, l'écarté, le supprimé, le fragment, le terme subordonné, l'absence et l'omission, l'annotation, le supplément. Comment ce marginal fournit ou bien appel à remplacer ce qui est supposé à être le central ?

Il faut rechercher des points de condensation où un mot ou bien un concept accumule les idées, les values, les arguments différents même contradictoires. Quelques exemples de Derrida :

Différance= Différence & deferral

Pharmakon = Médecine & poison

Il faut examiner un texte pour les façons dont il se défait. Les lecteurs de déconstruction font leur lecture contre le texte. Ils sont plutôt concernés par les ambiguïtés, les erreurs, les écarts, les ironies, les silences, les paradoxes, les décalages, les contradictions, les conflits, les fissures, les digressions, le sens multiple,

l'intertextualité, les répétitions et les corruptions. Ils cherchent à déceler des manières dont le texte dit quelque chose différent de ce qu'il tente de signifier, les manières dont les textes n'ont toujours pas signifié ce qu'ils ont dit.

7.3. L'exploitation D'une Nouvelle Poétique D'Hélène Cixous Intitulée « Le Vrai Jardin » En Classe

Dans le processus de déconstruction, l'analyste essaie de démontrer comment le texte n'a pas d'unité ou bien de base pour renvoyer aux couches de significations mais plutôt à une série de significations conflictuelles. Il commence par entreprendre «une double lecture». Lors du travail de la déconstruction, l'on analyse d'abord le texte d'une manière traditionnelle en stabilisant les parties où le texte semble avoir des significations déterminées. On entame à une découverte des contradictions et des significations incompatibles. Cette découverte nous mène vers la déconstruction du texte, mais la question à se poser est le comment dépasser nos habitudes alors que l'on est presque tous habitué à définir la signification déterminée d'un texte quelconque lors de sa réception. Donc il faut creuser les binômes pour en arriver à des inconsistances, à des apories même et à des interprétations contradictoires. Pour ce faire nous devons faire de sorte que le texte se signe comme un papier machine.

Il faut se poser des questions sur les rapports, les contextes, les contingences. Comment la différence et la trace de l'autre ou bien un type de limite produisent, définissent, constituent le texte ou l'objet que l'on analyse ? Comment ce texte ou bien cet objet assument le sens de son contexte, de ses positions souvent en mouvement en rapport avec les autres sens, textes et objets ? Comment ce texte ou cet artefact accumule le sens du champ des autres signes ou bien autres textes qui forment une partie de ce texte ? Que sont les procès culturels, sociaux, historiques et politiques qui font que ce texte se produit ?

La nouvelle fictive poétique de Cixous intitulée « Un Vrai Jardin » publiée en 1971 nous donne les moyens d'ouvrir le texte à la venue de l'écriture et de mener aussi une lecture de déconstruction, puisque le texte contient des contingences, des apories et des oppositions à déconstruire lors de sa réception par l'apprenant. Pour ce faire, nous allons d'abord définir le plan et les objectifs du cours et ensuite analyser le texte par séquence en vue d'une lecture de déconstruction.

7.4. Le Plan Du Cours Et Les Objectifs Littéraires :

Thème : L'enseignement de la littérature - le choix d'une écrivaine contemporaine française

Durée indicative : 360 minutes

L'œuvre : «Le Vrai Jardin» d'Hélène Cixous publiée en 1971.

Parcours pédagogique :

Etape 1 : S'initier à une stratégie alternative de lecture en dehors des méthodes canoniques littéraires.

Etape 2 : Se sensibiliser à l'écriture féminine cixousienne.

Etape 3 : Trouver des hiérarchies, des oppositions binaires, des contradictions dans un texte.

Etape 4 : Renverser les hiérarchies avec une lecture alternative.

Etape 5 : Faire une lecture de déconstruction.

Objectifs littéraires :

Etape 1. Se familiariser avec l'écriture féminine

Etape 2 : Faire une lecture de déconstruction

Trouver des hiérarchies dualistiques au sein d'un texte.

Se sensibiliser à une lecture de déconstruction pour avoir un esprit critique.

Etape 3 : Découvrir une fiction.

Analyser et interpréter une fiction par une lecture de déconstruction.

Réfléchir à la posture de l'écrivaine dans son époque.

Etape 4 : Connaître la lecture de déconstruction pour développer la créativité dans la production et la compréhension écrite.

Comprendre comment la déconstruction révèle le travail énigmatique idéologique dû au langage dans notre quotidien.

Etape 5 : Déconstruire le langage, le monde et l'humanité à travers un regard critique.

Développer la capacité de critique des apprenants en vue d'enrichir leur potentiel créatif, esthétique et éthique.

Objectifs communicatifs /pragmatiques

Etape 1 : Comprendre globalement une fiction.

Etape 2 : Travailler la fiction sous la lumière de déconstruction.

Etape 3 : Développer un esprit critique.

Etape 4 : Rédiger son opinion sur l'œuvre d'une écrivaine.

Etape 5 : Faire une lecture de déconstruction.

Objectifs linguistiques :

Enrichir son lexique pour analyse littéraire.

Objectifs interculturels :

Comparer les fictions francophones et celles de sa langue maternelle.

Découvrir une écrivaine contemporaine française.

7.5. Prélecture:

(30 Minutes)

-Réfléchissez sur le titre du texte « *Le Vrai Jardin* ».

-Imaginez un jardin fictif et à quoi vous associez le mot « jardin » dans votre imaginaire, à un sentiment de sécurité, à celui d'isolement, d'intimité ou d'éloignement du danger venant d'extérieur?

-Imaginez un jardin comme une division spatiale entre un recoin intérieur en paix et le combat contre le monde extérieur et révélez la dichotomie entre un danger venant du dehors et un sentiment de sécurité intérieure.

7.6. Pendant Lecture:

Lisez l'extrait ci-joint.

Extrait 1 :

«Je pénétrai sans méfiance, c'était un vrai jardin ; dès la grille on voyait que la terre existait. Puis la grille se ferma doucement et l'on était dans le jardin. Dehors est assez loin, les gens allaient à la guerre. Quelques bombes tombaient et secouaient la toile de tente. Il y avait longtemps qu'on ne l'appelait plus le ciel parce que d'ici-bas on le voyait se déchirer et s'effranger au dessus des murs. La terre sentait bonne. »

« J'avais un nom. La ville avait un nom, et tout le monde avait un sauf le jardin qui s'appelait seulement le jardin parce qu'il n'y avait qu'un. Comme personne ne m'appelait, mon nom finit par tomber en désuétude. Pendant un certain temps, quelques années, je le prononçai à haute voix certains jours, au cas où les choses changeraient et où les gens recommenceraient à se parler. A vrai dire je n' y croyais pas mais une obscure

fidélité me dictait encore ses lois. Ainsi je n'avouai jamais à haute voix que j'étais heureux d'avoir pénétré dans le jardin parce qu'il n'avait justement pas de nom et qu'à part les coléoptères, lépidoptères, les gardiens des allées et les enfants, j'étais seul.

« Je n'avais toujours pas été seul, j'avais du être avec quelqu'un, peut-être même dedans, puisque j'avais un nombril au milieu du ventre, visible à l'œil nu; mais ce n'était peut-être pas un nombril, je n'en étais plus sûr depuis qu'une bonne avait dit en passant devant moi que les gardiens ne devraient pas laisser trainer des cochonneries comme ça, et elle avait mis le bout de son parapluie dans l'œil de mon nombril en disant ça, et elle imprimait de petites secousses pivotées à toute mon étendue ; ça m'avait fait mal physiquement et mentalement ; j'en gardai une petite douleur lancinante à mon chose, et surtout un insupportable doute qui finit par infecter mon univers entier de droite à gauche et du bas en haut, ainsi que mon réseau de pensées à travers tous les

Activité 1 (60 minutes)

Répondez aux questions suivantes :

1. Relever les binômes hiérarchiques dans l'extrait? (ciel/terre, vie/mort, soi/autre, père/mère, dedans/dehors, intérieur/extérieur, révolte/obéissance)
2. À quoi renvoie chacun de ces binômes ?
3. À quoi fait penser cet isolement du jardin entre les murs et la guerre à l'extérieur ?
4. Selon vous, le jardin est-il en transition entre ce monde en danger et la sécurité interne ?
5. Lequel de ces binômes est privilégié selon vous ? Pourquoi ?
6. À votre avis pourquoi le narrateur n'est pas appelé par son nom ?

Extrait 2

Lisez l'extrait ci-joint

«Comme je ne me souvenais plus d'avoir été autre part, de ce qu'il n'y avait au dehors, ni ce qu'il y avait derrière moi au moment où j'entraï dans le jardin, et comme à part le bruit de la grille que je pouvais évoquer à mon gré, je n'entendais rien d'autre en arrière, et même rien sauf parfois les bombes et les bonnes, que les petits essoufflement de la terre, je me pris à redouter le pire ; dans un monde où l'on pouvait me traiter ainsi, je

devrais m'attendre à tout. Je n'osai plus me rappeler que j'avais eu un nom, de peur qu'il ne me revienne et que ce soit justement un nom qui m'aurait encore diminué. Je n'osai plus penser à moi ni aux bonnes, je revoyais toujours le parapluie qui enflait en descendant sur moi ; et je voulais me cacher mais je ne pouvais pas bouger assez vite, puis il était trop tard, et j'entendais la bonne. S'il n'y avait pas eu le parapluie, j'aurais pu croire qu'elle avait parlé d'un autre, mais c'était bien de moi qu'elle avait dit ça, et j'avais dû écouter jusqu'au bout puisque j'étais comme cloué au sol. Pour ajouter un détail à l'horreur de ma situation, cette nurse se tenait debout à là- pic si bien que son volume blanc remplissait tout mon champ oculaire et j'en avais plein les yeux de son opacité laiteuse.

J'attribue à cette circonstance l'aggravation de ma myopie, mais je me trompe peut-être ; je n'ai jamais pu avoir nettement les personnes. Ma myopie est sélective : je distingue à la perfection les lignes, les perspectives, les objets dans l'espace ou isolés et j'ai une vision photographique des plantes et insectes. Ce sont les gens que je vois mal, je veux dire les êtres humains, bien que je puisse voir la différence entre bonnes en blancs, les gardiens en bleu et la masse des enfants qui sont plus petits que les blancs et les bleus, et de couleurs plus vives et variées.

Pour en venir au fait, je me mis à douter si tristement que je commençai à regretter d'avoir oublié mon nom, puis comme je voyais de moins en moins, je commençai à penser l'avenir, enfin comme plus personne ne m'appelait et même pas « cochonnerie », rien du tout, je commençais à me sentir seul. Je me mis à penser aux bombes, à dehors, à ce qu'il devait y avoir derrière moi quand j'avais été devant la grille du jardin ; je me mis à désirer et à croire. Puis à prier. Comme je ne savais pas de prière, j'en inventai une. C'était une prière simple et pour renforcer j'offrais parfois des sacrifices, comme je voyais les enfants en faire : je faisais un petit tas de pattes de criquets et d'ailes de papillons que je disposais en forme de fleurs, avec les pattes pour étamines et les ailes pour pétales et je priais : « Viens, viens, viens me chercher monsieur s'il te plait viens viens. ». Parfois je suçotais un criquet en priant et cela calmait mon impatience. Vanitas. Zéro !»

(Cixous, 1971, p. 15-16- 19)

Activité 2 (60 Minutes)

Répondez aux questions suivantes :

1. Quelles sont les hiérarchies dualistiques dans cet extrait ?
2. À quoi renvoi chacun de ces binômes ?
3. Trouvez les contradictions et contingences dans cet extrait.
4. Pour quelle raison le lecteur ne peut pas placer le narrateur dans une quelconque groupe social ?
5. Que représentent les bonnes et les gardiens au niveau de la société réelle ?

Extrait 3

Lisez l'extrait ci-joint.

« Un jour un gardien qui passait devant moi dit à son co-gardien (ils gardaient tout et ils se gardaient réciproquement) :

« Enlève-moi ça de là ! » J'eus moins de peur que pour la nurse, d'abord parce que ce n'était pas pour la première fois qu'on me montrait du mépris, ensuite parce que je sais par expérience que les gardiens ont un langage maigre. Si j'étais «ça», ça ne voulait rien dire, je pouvais être n'importe quoi. De plus on ne m'avait pas touché ni enlevé, donc ce n'était peut-être pas de moi qu'il s'agissait. »

« Toutefois je m'obligeai en mon inférieur, à reconnaître le processus de régression. Naguère j'étais encore en marge du règne animal, on me refoulait maintenant dans l'indéfinissable. J'aurais pu prouver mon existence et ma valeur si je l'avais voulu et peut-être l'aurais –je fais soit de vive voix soit en rédigeant une lettre de protestation, ce qui me tentait me gênait aussi car je ne savais pas comment soussigner, mais de toute façons je n'eus pas à balancer longtemps car je constatai bientôt que j'étais non pas l'objet direct d'un dégoût mais le prétexte d'une querelle entre deux êtres qui ne m'avaient sans doute jamais regardé. Comme ils n'osaient pas se jeter l'un sur l'autre avec leurs gourdins de peur de se faire mal, les gardiens exécutaient des manœuvres psychologiques et je n'étais qu'un pion sur l'échiquier.

Tous les matins c'était des : « enlève-le ou je te le bouffe » qui m'avaient d'abord effrayé puis peu à peu laissé froid, enfin, au tournant de l'indifférence, m'avaient donné l'idée de me venger en leur faisant croire qu'on allait bientôt venir me chercher, ce qui les priverait de mon intermédiaire. J'eus le plaisir de le dire à leurs deux faces et de les voir enfin me regarder. Il faut souligner que j'avais préparé l'offensive pendant de longues journées et chacun de mes mots était posés et liés aux autres en un mélange calculé d'ironie et de désinvolture. Je déclarai : Soyez assurés. Messieurs les gardiens, que je me garderai bien

désormais de me présenter à vous en dehors de vos heures de services, pour des motifs d'ordre professionnel même s'ils me paraissent urgents. Croyez que j'enlèverai moi-même ça de là, et qu'en aucune mesure je ne me serais permis de m'attarder si mon père n'avait du venir me chercher bientôt. S'ils m'avaient supplié de rester, je serais parti sans hâte. Mais ils n'eurent pas le temps, et moi non plus. Un vol de bonnes en blanc papillota en pi paillant entre eux et moi, poursuivies par une nuée d'enfants grésillant et sifflotant qui les lapidaient. S'ils m'avaient enrôlé je me serais réjoui et j'aurais ramassé les plus proches cailloux ; mais ils ne m'avaient pas reconnu. J'allais m'attristais, quand les deux gardiens se mirent à hurler en tendant leurs quatre bras dans toutes les directions : le voilà ! le voilà. Entretemps ma déclaration avait fait son effet autant sur moi que sur eux : quand je leur avais dit que mon père allait me chercher je n'y avais pas cru. «Père» était une métaphore. Mais je l'avais dit avec tant de mots riches qu'ils avaient pris ma déclaration à la lettre et ils s'étaient mis à surveiller non seulement le jardin et eux-mêmes réciproquement mais aussi les parages. A force de surveiller ils avaient fini, par croire le voir arriver. Où, par ici, non par ici, non par là non par ci, par ici par ici par ici bref de toutes parts. D'où la rotation de leurs troncs, de leurs bras et l'imprécision de leur renseignement. (Cixous, 1971, p. 19-25)

Activité 3 (60 Minutes)

Répondez aux questions

1. Repérer les binômes hiérarchiques dans cet extrait.
2. À quoi renvoie les binômes hiérarchiques dans cet extrait ?
3. Comment sont mise en rapport la maternité et la paternité sociétale qui sont effacées au niveau identitaire fracturé du narrateur ?
4. Quelle sorte de métaphore est le père pour le narrateur ?
5. Pourquoi le père est-il une métaphore pour le narrateur ?
6. Quelle sont les instances textuelles qui laissent franchir la dualité entre l'identité et l'aliénation au près du narrateur ?

Extrait 4

Lisez l'extrait ci-joint.

En tous cas ils croyaient le voir. Je crus de mon devoir de les croire. Je ne pouvais pas me fier à mes yeux puisqu'au delà de mes mains tendues l'espace m'apparaissait

comme un drap de plâtre encore frais. Je n'étais même pas sûr que ce fût les bonnes que j'avais entendues passer, puisque je n'avais pu voir que des œufs blancs sans visages qui roulaient à deux mètres de moi. Leur conviction augmentait : le voilà, hurlaient-ils. La mienne s'affermir ; j'étais prêt. «Je ferai de mon mieux», dis-je. A force de croire je me mis à voir, mal mais mieux. Ton père t'attend, vas-y vite, vas-y vite hurlaient-ils avec assurance. Je me mis à courir par prudence et obéissance, et pendant que je courais j'eus le temps de penser si mon père m'attendait, ce n'était pas parce que je l'avais dit mais bien plutôt que je l'avais dit parce que j'avais pressenti sa venue. Je courus longtemps parce que je voyais mal. Mais comme j'avais confiance, je me laissais guider par l'instinct. Je passai devant un banc de bonnes. De plus il y avait un peu de noir sur le blanc.

J'atteignis le talus ; emporté par l'élan, l'espoir, la croyance, la fatigue, la curiosité, je m'affalai bras ouverts et mes yeux aussi j'étais à plat-ventre sur le talus qui n'était pas blanc mais ocre, vu de près. Pour le retrouver j'entrepris de ramper en écartant les bras pour embrasser la plus grande surface possible. Je lui en voulais un peu de ne pas venir à ma rencontre mais il devait m'en vouloir de m'attarder ainsi. J'étais si occupé à bien ramper que je n'entendis pas le silence jusqu'à sa fin. De plus j'éprouvais un certain plaisir sa fin. De plus j'éprouvais un certain plaisir à sentir la terre me frotter le ventre et les organes.

Enfin je vis noir tout proche, je sautai dessus dans un commun accord de chaque cellule de mon organisme avec la force de l'innocence et j'étreignis les genoux gras gainés de noir d'une bonne inconnue. «je l'ai» cria-t-elle en ouvrant ses cuisses et je tombais dedans.

Un gros rire secoua la terre. Tous rirent fort. J'en éprouvai un chagrin subit. J'aurais tant voulu que les bonnes me cajolent. A leur place je l'aurais fait. Celle sous laquelle j'étais riait si gras qu'elle craquait et pétait de partout. C'était une grosse bonne.

J'avais beaucoup de pain pour moi-même.

Entre les cuisses il n'y avait rien. Je crus voir un os blanc, mais je ne croyais plus. D'ailleurs tout m'était égal, je ne pouvais même pas me plaindre, j'étais même bien et peu après je fus mieux. Sous les genoux je vis grain de la terre, et je me sentis en pays connu.

Je voulus rire moi aussi pour faire comme eux, mais ça ne vint pas. Alors je les écoutai tous. Un long rire. De temps à autre une bombe, mais c'était peut-être le rire de la

guerre.

Le lendemain ça riait toujours. L'habitude. Repos, Terre. Repos, Terre. Repos. Moins d'idées. Pas de temps du tout. Sauf le temps de la terre. Plus d'émotion, sauf une : je hais les bonnes.

Quelques distractions parfois comme écouter les bombes, regarder entre les cuisses des bonnes ou mieux quand l'occasion se présente voler un enfant lui couper une patte avant de le rendre, ou faire manger une limace à une petite fille curieuse âgée de trois ans. Là, ça me fait rire. (Cixous, 1971, p. 25-31)

Activité 4. (60 minutes)

Répondez aux questions

1. Relevez les binômes dans le texte ?
2. A quoi renvoient les binômes hiérarchiques dans cet extrait ?
3. Que signifie l'absence pour le narrateur ?
4. Pourquoi le narrateur n'a pas de nom ?
5. Comment est mise en relief l'écriture sur le corps par des procédés scripturaux divers? (L'œil et l'ouïe)

Extrait 5

Lisez l'extrait ci-joint.

Et une occupation : réfléchir sur mes origines puisque pas de père pour moi, ni personne, au contraire tous contre moi. A moins que mon destin ne soit la preuve de l'existence du père, mais je ne le saurais qu'à la fin.

Au début, je ne savais pas que c'était le début, je ne l'avais jamais vu, je ne désirais pas le voir. Il m'avait mis là, un gardien me l'avait dit donc je ne l'ignorais pas, mais ce savoir n'était que condensation de mots du côté de la bouche des autres. A mon avis, le jardin et moi, nous étions liés plus étroitement que le gardien et moi. J'avais même parfois la certitude que le jardin et moi nous étions faits de la même substance, sable et terreau frottaient mes os, mousses fougères violettes et strelitzias me poussaient dans la peau, m'étiraient les membres. Au printemps je laissai les chenilles m'arpenter, en processions rousses et molles et quand elles me faisaient des anneaux mouvants à mes doigts écartés, ma peau avait la rigidité d'une écorce. J'aimais le sable beaucoup plus que ma propre chair. Un jour je tombai, j'avais les mains remplies de sable, je ne voulais pas la lâcher. Folie, diraient les gardiens, alors que, du sable, il y en a plus que toutes les mains de tous

les hommes de toute la terre ne pourraient l'épuiser ; mais je l'aimais. Est-ce qu'on laisse tomber ce que l'on aime parce qu'il y a d'autres objets ? et qui m'aurait rendu la même poignée ? Qui m'aurait assuré que je retrouverais la même sensation de bonheur absolu avec d'autres grains ? Ne sait-on pas que le bonheur est justement fait de la conjonction unique de milliers de grains irremplaçables, tenus dans une main unique, telle que l'on ne sait qui épouse, de la main ou du sable ? c'est pourquoi je me gardais bien de perdre le bonheur que j'avais atteint à la fin d'une longue journée de tâtonnements où j'avais pris , pesé, secoué, rejeté des dizaines de poignées de grains dont aucune sauf l'ultime justement , ne m'avait comblé. C'est pourquoi je tombai avec une vitesse brute et minérale, et j'allai heurter le sol en trois endroits, du pariétal droit (car j'avais tenté de redresser la tête), de mes coudes pointés en avant, de mes mains serrées contre mon ventre, et des genoux. Sous le choc, un de mes genoux, le droit, éclata ; une fois allongé sur le flanc droit, je dus dormir un certain temps, car je me souviens fort bien que j'avais le soleil dans le dos au moment où mon genou céda, et que j'avais le soleil faisait avec mon œil gauche un angle de 45° par rapport à la terre quand je le vis à nouveau. Pendant mon absence, je n'avais pas lâché mon sable. J'aurai pu le faire volontairement ou pas, mais je ne lâche jamais quand j'aime. Comme il était tard, je me mis en devoir de me lever. Il fallait continuer à vivre. Je me regardai. Je me voyais assez mal. Je vois mal les personnes alors que je perçois la différence de calibre, d'arêtes, de brillant, de poids entre deux ou trois grains de sable. Je me voyais mal, mais j'avais l'habitude en bougeant et en touchant, je savais me reconnaître. Je me voyais même bien avec les doigts. J'avais du mal à bouger. J'étais fatigué, je n'excluais pas une certaine paresse, enfin il était sorti des matières gluantes de mon genou et j'adhérais au sol provisoirement. Le sang m'empêchait de bouger et de réfléchir. J'étais un peu de mon sable dessus et le reste sur ma jambe. La terre sentait bon. Quelques fourmis étaient collées par le sang sur ma jambe mais agitaient encore leurs antennes, j'en croquai quatre ou cinq. Quatre ou cinq bombes tombèrent par erreur dans le jardin. Tous crièrent : « les voilà !, les voilà » chacun son tour

C'étaient les bonnes qui couraient le plus vite. Elles me passèrent dessus si vite que je n'eus pas le temps de regarder entre les cuisses : à cette allure je ne voyais qu'une seule énorme cuisse à cent pieds. Les gardiens couraient, avaient honte, s'arrêtaient, couraient. Je les sentis passer, surtout ceux qui couraient en regardant par-dessus l'épaule et qui m'envoyaient un coup de pointe dans le genou, ce qui faisait tomber le sable. Finalement

tout le monde passa sauf moi. Un moment plus tard une bombe tomba là où j'avais cru avoir un nombril. Je sautai. Autrefois j'aurais eu peur. Mais maintenant je savais que c'était moi le jardin. J'étais le jardin, j'étais dedans, j'étais fait des diamants uniques et je n'avais pas de nom. Terre. Terre, criai-je.

(Cixous, 1971, p. 31-38)

Activité 5 (60 Minutes)

Répondez aux questions

1. Quelles sont les dichotomies hiérarchiques à déconstruire dans cet extrait ?
2. Quelles sont les hiérarchies pour dénoncer la vie et la mort d'après l'écrivaine ?
3. À quoi est associé le jardin dans le texte ?
4. Que signifie le nombril ?
5. Pourquoi le narrateur s'identifie au jardin ?
6. Quelles sont les stratégies poétiques pour dénoncer l'exil et la perte d'après l'écrivaine?

7.7. Après Lecture:

(30 Minutes)

-Retrouvez dans le texte les instances scripturales qui caractérisent l'écriture féminine cixousienne.

-Révélez les traits de cette écriture qui annoncent les prémises d'une écriture de rêves, de corps et de l'inconscient.

-Ecrivez un texte fictif qui dénonce les dichotomies l'homme/femme, dehors/dedans, ciel/terre etc. en utilisant les techniques déhiérarchisant de Jacques Derrida.

8. CONCLUSION

Ornée de la question de l'écriture, cette étude se porte surtout comme une entrée vers « la venue de l'écriture » féminine. Ce questionnement constitue déjà une réponse inhérente qui appelle les femmes à une aventure de commencement. De quel commencement s'agit-il ? De quelle venue ? Des femmes ? Des hommes ? De ce qui traverse non seulement les femmes, mais aussi des hommes dans ce monde patriarcal où aucune finitude n'est possible et aucune représentation n'est jamais liée à un terrain disons « maternel » ? Est-ce que l'écriture devient sur ce champ d'insécurité, un remède à stigmates sociétales et individuelles qui puissent nous verser vers une transformation de ce qui est féminin ? Est-ce qu'elle peut remédier à ce clivage ancien de sexualisation, d'acculturation sexuée et d'opposition sexuelle ? S'agit-elle d'une tâche utopique d'appeler les femmes à écrire leur corps et du même à défier la raison et le logos du patriarcat ou de s'attendre à une transformation de la société à une sensibilisation à la différence sexuelle, est-ce possible ?

Dans les termes cixousiens, l'écriture féminine, peut-elle être une sauvegarde contre cette machinerie patriarcale qui rend la femme une créature au service de l'homme fort et de la censure mais aussi au service de la parole et de l'écriture ? Le langage qui envahit le monde d'aujourd'hui est-il une paroi à franchir devant les femmes ?

Notre travail est une tâche modeste pour répondre à ces questions en rapport avec l'écriture féminine cixousienne qui les interroge inlassablement. Hélène Cixous considère le langage comme son pays et la littérature est devenue pour elle une nationalité imaginaire qu'elle a adoptée à partir de 1955, donc elle peut être considérée comme un nomade qui remplace son propre être en un procès de devenir-femme par le biais de l'écriture. Pour certains, elle est celle qui défie toute structure autoritaire et centralisée en dépassant l'essentialisme avec une lecture de déconstruction des instances sociétales, culturelles et historiques, alors que pour d'autres, elle est une aventurière qui court derrière une pensée assez utopique, puisque les choses ne se passent pas comme tel dans la vie quotidienne des « femmes ». Mais par contre, il est vrai qu'elle renforce la hiérarchie enivrante dans le couple femme/homme. D'autre part, l'on peut facilement constater que les femmes sont encore sous l'oppression du patriarcat et que la nature de cette oppression n'est pas seulement d'ordre linguistique, littéraire, philosophique, mais aussi d'ordre culturel, capitaliste, historique et en expansion au niveau sociétal.

Dans la première partie de notre étude, en essayant de creuser la hiérarchie dualistique homme/femme qui est à l'origine des autres hiérarchies binômes comme nature/culture, vie/mort, corps/esprit, sujet/objet, autre/soi etc., nous avons entrepris de montrer que ce sont des indicatives aussi bien au sein du monde représentationnel, social, culturel qu'historique. Ces couples sont déconstruits tout au long du travail par un regard critique. Tout au long du travail, il est bien visible que l'on s'est situé à l'entre-deux dans la mesure où la déconstruction de ces couples a transgressé constamment les limites.

Le fil conducteur de notre travail était la méthode de déconstruction. Par cette méthode heuristique, nous avons fouillé les possibilités de la lecture d'une partie de l'œuvre gigantesque cixousienne. Cette œuvre en question nous a ouvert la voie d'un enrichissement d'anti-logos qui remet en question le quelconque sens situé au centre. La dispersion du sens s'accompagne d'une prolifération de taches scripturales aussi bien chez les femmes que les hommes. En suivant ce fil conducteur, nous avons initialement mis au point les caractéristiques d'une écriture féminine cixousienne à travers l'analyse du «Rire de la Méduse» qui est un texte fondateur du féminisme de deuxième vague. Ce texte est porteur des questions fondamentales de l'oppression phallogratique et est un appel aux femmes pour qu'elles reconsidèrent leur statut et leur positionnement aussi bien dans la société que sur la scène historique.

Au moment où Cixous développe une écriture féminine qui échappe à cette oppression phallogratique, la scène historique était envahie par une écriture qui trouvait ses racines dans une économie libidinale masculine fixe, stabilisante et pétrifiante. Cixous, donc, essayait de renverser les lignes de force de ce pouvoir du sujet masculin et rapprocher les femmes au monde scriptural par un acte pratique qui fouille toutes les possibilités de mettre au point et d'attirer l'attention à une économie libidinale féminine qui s'ouvre au don, à l'amour et à la subversion des structures sociétales fixes et stagnantes sous l'impact de l'Empire du Propre.

Cixous en déclarant qu'« elle ne manque pas de manque » renverse les prémisses de cet empire viril qui associe la femme au manque, à l'absence et à la passivité. Elle les appelle à prendre leurs plumes à « l'encre blanche » pour subvertir ce destin affreux à un événement actif d'émancipation. Mais le problème est toujours lié en effet à des possibilités de cette subversion. Les flèches subversives ont été orientées vers la création d'une écriture féminine qui transforme la femme d'être une femme-objet à une femme-

sujet. Cette transformation requiert pour Cixous la réécriture de l'histoire avec un regard féminin ce qui n'est pas évident la plupart du temps.

Le caractère fluide de l'écriture féminine contribue à la non-théorisation de l'écriture féminine qui est un atout pour la déconstruction du regard phallogratique. Elle ne peut pas être renfermée sur soi-même et est ouverte à une multiplication du sens qu'aucune théorie ne puisse rester figée. Elle est glissante et ne revendique aucun centre pour la signifiante. Déjà le centre de signifiante comme un pouvoir propre à un raisonnement masculin, donc le signifiant transcendantal - conçu comme le Phallus - , est dépassé par une dispersion du sens à la manière d'un germe « maternel ». Mais la question centrale est de comment trouver d'autres alliés dans un monde qui est aussi structuré par une présence des dualités dont le terme « homme » est plus présent, plus fortifié que la femme ? Comment dépasser les représentations qui sont marquées par une dualité homme/femme, soi-même centrale, étant au fondement de toute la pensée occidentale ?

Il fallait lutter longtemps pour la revendication d'une égalité qui est marquée par la libération des femmes de toute contrainte sociale d'où la constitution d'un Mouvement de Libération des Femmes en 1970 auquel s'adhère non seulement Hélène Cixous, mais ses contemporaines libertaires. Ce mouvement regroupe d'une part les féministes marxistes et les féministes différentialistes d'autre part. La question centrale du mouvement était d'anéantir la misogynie et l'uniformisation au nom d'un monde plus égalitaire. Ce qui a été revendiqué par Cixous était alors de se dégager du poids excessif du langage où règne un système de codes hiérarchiques bipolarisés (parole/langue, parole/écriture, signifiant/signifié, nature/culture etc.) et de comment effacer cette uniformisation en s'ouvrant vers les différences, vers une diversification par la venue à l'écriture.

L'inscription hermétique féminine était notre préoccupation centrale tout au long de notre travail. Il fallait désigner les contours d'une écriture féminine à partir de l'œuvre cixousienne qui contribue à l'effacement de cette uniformisation par un appel véhément des femmes à écrire leur corps. Ainsi l'imaginaire poétique cixousien est accentué par une corporalité textuelle qu'elle appelle non pas texte mais « sexte ». Ces « sextes » sont remplies des figures féminines qui échappent à cette oppression du « logos » viril qui s'ouvre à l'entre-deux de ces dualités régressives tout en étant associé au toucher, à l'ouïe, à la vue. Elles gomment la pensée égalitaire pour une revendication de la

différence et de l'impact de la mère et l'association corporelle avec cette dernière au stade imaginaire tout au long de la vie.

Hélène Cixous, initiateur d'une langue-monde, marginale et volante, a fait du français une langue étrange positionnée en un lieu d'exil entre la vie et la mort qui fait appel à une écriture-corps hantée par des écrivaines comme Joyce, Proust, Stendhal, Montaigne, Shakespeare mais aussi Genet et Clarice Lispector. D'autre part, Cixous reste toujours attachée à la perte des gens qui l'entourent (son père, sa mère, Derrida, son fils etc.). Surtout à celle de son père en 1948, à l'âge de dix ans à Alger. Cette scène primitive joue le rôle d'un catalyseur, l'écriture apparaît comme une contre-mort, comme une transformation du néant en « né en » selon Véronique Bergen.³³ D'ailleurs, Hélène Cixous l'avoue dans son livre intitulé «Ayai ! Le cri de la littérature» (2013) en déclarant « Je ne me rends pas. Ce qui est fini n'est pas fini. Ce qui est fait et ne peut être défait, peut être défait. Je prends le mot Néant et le retourne en son contraire. Né en » Donc le lien qui unit Hélène Cixous à l'inscription et à l'écriture est un acte que Bergen appelle « orphéade ». Puisqu'elle est chargée des puissances d'Orphée, à savoir ramener les morts par le pouvoir mystique et génératif de l'écriture.

À force d'écrire son plus intérieur, ses tréfonds, ses rêves, son intimité, Hélène Cixous va à l'encontre d'un pouvoir répressif, purement masculin où règne les lois sociétales qui renforcent une économie libidinale masculine toute en niant l'économie libidinale féminine. Cette économie génère d'ailleurs une écriture féminine qui libère la femme des contraintes d'une économie fortement marquée par une pensée occidentale contaminée par la suprématie et l'hégémonie masculine. Pour y échapper, Cixous charge l'œuvre d'une textualité qui fait appel à la corporalité et à la libido féminine effaçant toute machinerie textuelle occidentale qui place au centre ce qui est masculin et la remplace par une germination textuelle et corporelle à la féminine qui dissémine et disperse dans tout le sens.

La mise en œuvre d'une écriture féminine défie le fondement même de la phallogocratie en renversant les lignes de forces de l'uniformisation, de centralisation qui gomme les différences de toute sorte. C'est une textualité nourrie par la poétique, la politique et la mimesis qui se situe entre ce qui est littéraire et philosophique. Chez

³³ <https://fabienribery.wordpress.com/2017/06/23/helene-cixous-lecriture-comme-schibboleth-par-veronique-bergen/> (Consulté le 02/08/2017)

Cixous la littérature fait appel à la philosophie par l'intermédiaire d'une poétique politique. En effet, elle s'explique dans son article intitulé *poésie e(s)t politique*. Quant à sa poétique elle est remplie des figures mythiques, intertextuelles, historiques qui sont soumises à un acte de subversion par l'écriture féminine. Cette subversion est de nature déconstructive. Ainsi le texte mythique de Méduse devient un champ de réflexion sur lequel s'opère le rire féminin ravissant lié à la vie, à l'amour contre le regard masculin pétrifiant lié à la mort.

La texture mytho-poétique cixousienne est entrelacée par un excès des intertextes qui font appel à des personnages mythiques qui sont sollicités d'un point de vue féminin. Ce tissu intertextuel reprend une série d'écrivain(e)s (Shakespeare, Kleist, Clarice Lispector, Montaigne etc.) qui bouleversent la ligne de faille sous le terrain linguistique unilatéral. L'écriture chez Cixous devient ainsi un lieu de subversion et de bouleversement des codes préétablis et acquis par la culture où se chevauchent plusieurs couches de signification qui explosent à l'image d'une éruption volcanique qui renvoie le lecteur à une découverte dans la nature même. Cette éruption est associée à un tremblement de terre qui défait toute la structure spatiale et temporelle en défiant les conventions d'écriture.

Les conventions traditionnelles cèdent la place aux multiplications, disséminations, proliférations du sens par une remise en question de toute construction et de création qui prend source de l'accentuation d'un logos masculin régnant, ce qui chez Cixous, ouvre le chemin à la revendication d'une langue plus volante, plus flexible. La langue devient ainsi une médiation pour un amalgame des sensations, des rêves, de l'inconscience, de l'amour qui défait toute catégorisation et normalisation pensive. Elle devient scindée en une série de partie corporelle, d'images présymboliques, de symboles mimétiques qui dépassent la culture afin de retrouver la nature chez aussi bien la femme que l'homme.

Cette langue-monde cixousienne est singulière dans le sens où elle parcourt un chemin qui mène vers le rêve, l'inconscient, le corps. « Ainsi chaque texte, un autre corps. Mais dans chacun la même vibration : car ce qui de moi marque tous mes livres rappelle que c'est ma chair qui les signe, c'est un rythme. Medium mon corps rythmé mon écriture » (1976, p. 64). La sexualité féminine est inscrite à travers des rêves accablés de corporalité comme un organe infini et pluriel à l'image « d'organes sans corps » de Deleuze où l'écriture devient une sorte de remède à ses transformations et

trajets nomades. Elle en arrive à une déterritorialisation hallucinatoire où sont inscrits de nouveau l'inconscient, le langage et l'histoire. Cette histoire et ce langage réinscrits sont modelés d'une manière dynamique et décentralisée, donc chez Cixous, tout devient un chant de long rythme où se mêlent le féminin et le masculin, la culture et la nature, la mort et la vie etc.

La femme au fond de Cixous déstabilise l'homme au sein de la société et elle réinscrit la relation de couple hétérosexuel avec un regard exacerbé. Le couple hétérosexuel est déconstruit au nom d'une autre bisexualité pour défaire le cercle vicieux d'une telle clôture et dépasser les contraintes sociétales qui renforcent l'uniformité et l'empire masculin. Puisque cet approvisionnement s'enchaîne à un mouvement discrétionnaire au niveau non seulement historique mais aussi langagier.

Pour faire face à la venue de l'écriture, Cixous s'écrit avec une minutie incroyable ses œuvres fictives qui s'entremêlent avec la réalité autobiographique dans lesquelles elle raconte l'exil, Alger, Oran, le paradis perdu, son père mort, sa mère étrangère, etc. Tous ces éléments autobiographiques deviennent une cadence et un lieu d'inscription pour une écriture féminine. Au fur et à mesure qu'elle tape sur le papier son plus « intérieur », son « Dedans », le lecteur est interpellé à témoigner non seulement à cet intérieur mouvementé mais aussi au rythme d'une identité plurilingue. (Allemand, français, anglais).

De cette identité plurilingue est née une écriture qui s'ouvre vers une pluralité d'où la stabilité et l'uniformité sont exclues. L'écriture cixousienne devient le carrefour sur lequel se sont juxtaposés l'exil, le deuil, la perte mais aussi la jouissance, la textualité, la sexualité et la corporalité. Elle relie ainsi l'imaginaire à ce qui est symbolique, la vie à la mort, le soi à l'autre pour dépasser la « loi » paternelle et le « nom » du père toujours inconnu. De cette perte renaît une écriture féminine qui se veut combattante et remplit une fonction de compensation qui gomme l'opposition sexuelle au niveau imaginaire.

L'imaginaire cixousien fait appel à des rêves qui constituent la base d'une écriture féminine qui ramène ceux qui sont restés intacts et latents dans le stade imaginaire pour renforcer l'éparpillement de l'inconscience. Cette inconscience est tapée sur le papier au fur et à mesure où le raisonnement phallogratique est déstabilisé et où sont inscrits l'Ordre symbolique et le nom du père. Cette déstabilisation s'accompagne d'une émancipation de l'écriture blanche qui se veut libérée de toute contrainte socioculturelle et historique pesant sur l'épanouissement de ce qui est une économie libidinale féminine.

L'économie libidinale féminine prend source de la jouissance et de la corporalité féminine dans laquelle ces dernières trouvent un moyen de se disséminer dans tous les sens. La femme commence enfin revendiquer ses mots à dire sur le fonctionnement non seulement de la société, de l'histoire et de la culture, mais aussi pour la libération de ce langage qui est contaminé par la pensée dualistique qui les traite comme objets soumis à l'hégémonie d'une économie libidinale masculine.

Chez Cixous la réalité et la fiction se nourrissent mutuellement. Le réel fictif se transforme en une fiction réelle et vice-versa. Ces transformations sont toutes réinscrites sur le papier comme un flux d'inconscience et d'assaut des rêves. La plupart du temps il est difficile à repérer le réel et le fictif chez Cixous. L'inconscient cixousien réjouit de ses rêves qui ont une fonction purgatoire.

Ecrire est donc à la fois un geste d'amour et selon ses propres mots «le texte est non pas le détour mais la chair en travail d'amour. C'est un geste par lequel chacun se nourrit et s'augmente de l'autre», (1976, p.52). Ce geste ne transforme pas ses désirs en objets d'art, ses douleurs et sa solitude en produits de prix. Il ne s'agit pas de réappropriation. Il est un geste purement amoureux dont le texte surgit.

Donc l'écriture est ce lieu d'émancipation, de subversion de l'ordre établi sociétal pour retracer le chemin qui mène du champ de l'Inconscience vers la scène de l'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres Citées:

- Alexander, L. (2004). Héléne Cixous and the rhetoric of feminine desire: rewriting the Medusa, *Mode Literary Journal*. Vol : 1, Cornell.
- Alfandary, I. (2016) *Lacan-Derrida, L'écriture entre psychanalyse et déconstruction*. Paris: Herman.
- Aristote. (1990) *Poétique*, Paris: Belles Lettres.
- Aydınalp, E. B. (2014). *Le concept de l'écriture chez Jacques Derrida-Une analyse thématique et descriptive*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir : Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Barreca, R et Jacobus L. (1999) *Hélène Cixous, Critical Impressions*. Gordon Publish
- Barthes, R. (1950) *Le degré zero de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1953) *S/Z*. Paris: Seuil.
- Bergen, V. (2017) *Hélène Cixous, La langue plus-que-vive*. Paris : Honoré Champion.
- Bray, A. (2004) *Hélène Cixous, Writing and Sexual Difference*. London : Palgrave.
- Burbules N.C., Peters, M.A. (2004) *Poststructuralisme and educational research*. Rowman & Littlefield publishers.
- Calle- Gruber, M. et Cixous, H. (1994) *Hélène Cixous Photos de Racines*. Paris : des femmes.
- Charaborty, D. (2013) Analyzing Ecriture Feminine in the Laugh of Medusa, *European Academic Research* Vol. I Issue 9/Decembre.
- Christine P. M. et Gotteret- Hage M. (1996) *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De marie de France à Marie NDiaye*, Paris : Karthala.
- Cixous H. (1976). "Le sexe ou la tête ?". In: *Les Cahiers du GRIF*, n°13, 1976. Elles consonnent. Femmes et langages II. pp. 5-15.
- Cixous, (1977) "Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon," *RSH* 168 (December): 488.
- Cixous, H (1982) *Limonade tout était si infini*. Paris : des femmes.
- Cixous, H. (1971) *Le Vrai jardin*. Paris :des femmes.
- Cixous, H. (1974) *Prénoms de Personne*. Paris : Editions du Seuil.
- Cixous, H. (1976) *Le livre de Prométhée*. Paris : Gallimard.
- Cixous, H. (1977) *Aller à la mer*. 28 avril, Le monde, Paris.

- Cixous, H. (1980) *Illa*. Paris : des femmes.
- Cixous, H. (1983) *Ou l'art de l'innocence*. Paris : des femmes.
- Cixous, H. (1986) *Dedans*. Paris : des femmes.
- Cixous, H. (1986) *Entre l'écriture*. Paris: des femmes.
- Cixous, H. (1987) «L'Incarnation», dans *Ecrits sur le theatre*, (Paris: Theatre du Soleil), p. 260.
- Cixous, H. (1990), “La culture clandestine,” dans *Le Complexe de Léonard ou la société de création* (Paris: les éditions du Nouvel Observateur-J.C. Latte`s, 1984) 169–72.
- Cixous, H. (1996) An Interview with Hélène Cixous by Kathleen O'Grady Trinity College, (March), University of Cambridge, The guardian of Language.
- Cixous, H. (1997) *OR les lettres de mon père*. Paris : des femmes.
- Cixous, H. (1999) *Troisième corps*. Paris : des femmes.
- Cixous, H. (2000) *Les rêveries d'une femme sauvage, scenes primitifs*. 2000 : Paris : femmes.
- Cixous, H. (2010) *Le Rire de Meduse et autres ironies*. Paris : Galilée.
- Cixous, H. (2013) *Ayai ! Le cri de la littérature*. Paris: Galilée.
- Cixous, H. (1988) “Conversations”: in *Sellers, Susan ed. (1988) Writing Differences: Readings From the Seminars of Hélène Cixous*: Milton Keynes, Open University Press, 153.
- Collin, F. (2010) « Des lumieres à la queer theory en France ou de l'individu au trans-genre », *Investiagones Feministas*, Vol : 1, 177-191.
- Conley V. A, (1997) *The Language of Flowers, Ecopolitics, the environment in Poststructuralist thought*. London and Newyork: Routledge.
- Conley, V. A. (1991) *Hélène Cixous: Writing the feminine*. United States of America: University of Nebreska Press.
- Cremenose, L. (1997) *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*.Paris : Schena Didier Eruption.
- Dallery Arleen B. (1989), The politics of writing (the) body: L'écriture feminine dans *Jaggar, M. A., Bordo, Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstitutions of Being and Knowing*, Rutgers.
- De Visscher Luce, F. (1969) « Des privilèges d'une grammatologie. In: Revue Philosophique de Louvain ». *Troisième série*, tome 67, n°95, 1969. pp. 461-475.

- Debrauwere-Miller, N. (2008) « Hélène Cixous, la passante de l'histoire », *Dalhousie French Studies* 84, 100-111.
- Decarie, I. (2004) « Une scénographie onirique : Les rêveries de la femme sauvage d'Hélène Cixous » *Tangence*, n° 76, 2004, p. 69-85.
- Derrida, J. (2002) *H.C. pour la vie, c'est à dire....* Paris : Galilée.
- Derrida, J. (2008) *Genèses, généalogie, genre et génie*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1967) *De la Grammatologie*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. (1972) *La Dissémination*. Paris : Seuil.
- Derrida, J. (2003) « Lettre à un ami Japonais » in *Psyché II, Inventions de l'autre*, Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1967) *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- Diaz Diocatretz, M. et Rossum- Guyon, F. (1990), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- Dusaillant-Fernandes V. (2005) « Écriture du corps: violence et souffrance dans Robert des noms propres », *Voix plurielles* 1.2, février 2005, 3.
- Eagleton, T. (2011) *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı yay.
- Eroğlu, Ç (2012) *Voix et mémoire: Les elements autobiographiques dans l'Oeuvre d'Hélène Cixous*. Ankara Üniversitesi :Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Ghasarian, C. (1998) A propos des epistemologies postmodernes, *Ethnologie française*, nouvelle serie, T. 28, No. 4, *Les cadeaux : À quel prix?* (Octobre-Décembre 1998), pp. 563-577.
- Gilbert Hottois, (1998) *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*. Bruxelles : De Broeck.
- Gilles Deleuze. (1986) *Foucault*. Editions de Minuit : Paris
- Goldschmitt, M. (2003) *Jacques Derrida, une introduction*. Pocket : la découverte.
- Hanrahan, M. (2014) *Cixous's Semi-Fictions, Thinking at the Borders of Fiction*. Edinbourg University Press, United States of America.
- Heidegger, M. (1983) *Lettre sur l'humanisme*. Trad. Franç: Roger Munier, editions: Aubier.
- Hiddlestone. J. (2010) *Poststructuralisme and postcoloniality: the anxiety of theory, " In or out: The dislocations of Hélène Cixous*. Liverpool University Press .

- Hottois, G. (2005) *De la Renaissance à la postmodernité, une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*. 3 ed. Bruxelles : De Boeck.
- Jaggar M. A. et Bordo. S. R. (1989) *Gender Body Knowledge Feminist reconstructions of being and knowing*. Rutgers University Press.
- Johnson, C. (1993) *System and writing in the philosophy of Jacques Derrida*. Cambridge University Press.
- Jones, A.R., (1981). « Writing the body: Toward an understanding of l'écriture féminine », *Feminist Studies*, Vol : 7, No : 2 (Summer, 1981) pp. 247- 263.
- Juncker, C. (1988) Writing (With) Cixous *College English*, Vol. 50, No. 4 (April), *National Council of Teachers of English*, pp. 424-436.
- Kolk, M. (1990) *La vengeance d'Oedipe. Théorie féministe et pratique du théâtre*», dans *Hélène Cixous : chemins d'une écriture*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Lacan, J. (2013) *Fallus'un anlamı*. çev: Saffet Murat Tuna, İstanbul: Altıkırkbeş yay.
- McQuillan, M. (2000) *Deconstruction. A Reader*. Newyork: Routledge.
- Michaud, G. (2012) « *Soi-disant sujet, la fiction suit son cours, Autour de Double Oubli de l'Orang-Outang d'Hélène Cixous* ». Volume : 48 Numéro : 2, 147-163
- Moi, T. (1991) *Sexual/Textual Politics*. London : Routledge.
- Motard-Noar, M. (1991) *Les Fictions d'Hélène Cixous, une autre langue de femme*. French Forum Publishers, Lexington, Kentucky.
- Mounsef, D. (2000) *A corp(u)s perdus: corporalité et spatialité dans le théâtre de Bernard Marie Koltès et d'Hélène Cixous*. University of British Columbia.
- Negron, M. (1990) *Lectures de la différence sexuelle*. Des femmes.
- Ollagnier- Miguët, M. (1997) *Métamorphoses du mythe*. Annales Littéraire de l'Université de Franche- Compté : Paris.
- Ramond, Charles (2005). *Derrida La déconstruction*. Puf : débats philosophiques, Presses Universitaires de France.
- Rossum-Guyon, F et Diaz- Diocaretz, M, (1990), *Hélène Cixous, chemin d'une écriture*. Presse Universitaire de Vinnecennes.
- Saigal, M. (1988) Singéponge de Jacques Derrida, Jet séminal et sémiotique, *French Forum*, Vol :3, No :1 , January .
- Sarup, M. (2010). *Postyapısalcılık ve postmodernizm*. İstanbul : Kırk Gece yay.

- Sellers, S.(1991) *Language and Sexual Differences*. Feminist writing in France, New York.
- Sellers, S.(1996) *Hélène Cixous: Authorship, Autobiography and Love: Cambridge*. Polity Presse.
- Sellers, S (2007) *Hélène Cixous, Authorship, Autobiography and Love*. UK: Polity Press.
- Shiach. M. (1991), *Hélène Cixous, A politics of writing*. Newyork: Routledge
- Sigmund F.(1984) «*Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)*», *Cinq analyses*. Paris: Presses universitaires de France.
- Stevens, C. (1999) *L'écriture solaire d'Hélène Cixous, Travail du texte et histoires du sujet dans Portrait de Soleil*. Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA.
- Stocker, B. (2006) *Derrida on deconstruction*. Routledge Philosophy Guidebooks Taylor and Francis Group, Newyork and London.
- Vihalem, M. (2011) « Qu'est-ce qu'une subjectivation ? Les rapports entre le savoir, le pouvoir et le sujet dans la pensée de Michel Foucault », *Synergies*, Pays Riveraines de la Baltique, no : 8 pp 89-100.
- Zima, P (2002) *The critical theory and deconstruction*. London: continuum.
- Zupancic, M. (1995) « Eurydice et Persephone : Paradigmes révisitées par Cixous et Chawaf », *Women in French Studies*, Volume : 5, Fall, 82-89.
- Zupancic, M. (2007) *Texture mythique et alchimique*. Summa publications, Birmingham, Alabama.

Oeuvres Consultées:

- Armbruster, C. (1983) « Hélène- Clarice: Nouvelle Voix , Contemporary Literature », Vol: 24, No: 2 *L'écriture Féminine*, Summer, pp. 145-157.
- Birkett, J. (1991) « The Limits of Language: The Theatre of Hélène Cixous », *Literature and History*, spring: 2,1 Periodical Archives Online.
- Boğaziçi Üniversitesi (2006), Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Tiyatro- Çeviri- Araştırma Dergisi, Sayı 12, Kasım.
- Boğaziçi Üniversitesi (2007) , Feminist Tiyatro Özel Sayısı, Tiyatro- Çeviri- Araştırma Dergisi, Sayı 13, Ekim.
- Calle- Gruber M. & Goulet C. S. (2006) « Hélène Cixous's Imaginary Cities: Oran- Osnabruck – Manhattan of Fascination, Places of Fiction », *New Literary History*, Volume: 37, Number 1, winter, pp. 135-145.
- Crawford, A. S. (2006) « Dis/eruption : Hélène Cixous's Ecriture Féminine and the rhetoric of material idealism », *Feminism/s*, 7, juin, pp. 41-56.
- Decout, M. (2013) Hélène Cixous, Le récit comme tissage de la vie et de l'écriture, Itinéraires, *La fiction aujourd'hui* (En ligne).
- Dosse, F. (2012) *Histoire du structuralisme*. Paris: Editions La Découverte.
- Duren, B. (1981) « Cixous' Exorbitant Texts », *SubStance*, Vol: 10, No: 3, Issue 32: Versions Feminisms': A stance of One's Own , pp. 39-51.
- Erslingdotter, I. (2014) « Inscription du politique chez Hélène Cixous, Différences sexuelles, rêves et résistances », *Milli Mala*, 6, pp. 109-130.
- Evans, M. N. (1982) « Portrait of Dora: Freud's Case History as reviewed by Hélène Cixous », *SubStance*, Vol: 11, No: 3, Issue 36, pp. 64-71.
- Farmer D. J. (2001) « Medusa: Hélène Cixous and the writing of Laughter », *Administrative Theory & Praxis*, Vol: 23, No: 4, December, pp. 559-572.
- Fisher, C. G. (2003) « Cixous's auto-fictional mother and father », *Pacific Coast Philosophy*, Vol: 38 pp. 60-76.
- Gibbons, R. (2006) « To Write with the use of Cixous », *New Literary History*, and Volume: 37, Number 1, winter, pp. 169-178.
- Lie S. & Ringrose P. (2009) « Personal and/or Universal? Hélène Cixous's Challenge to Generic Borders », *The European Legacy*, 14: 1 53-64.

- Lydon, M. (1995) « Re-Translating No Re-Reading no, rather : Rejoycing (With) Hélène Cixous », *Yale French Studies*, No: 87, Another Look , Another Woman : Retranslation of French Feminism, pp. 90-102.
- Manrahan, M. (1998) «Cixous's “ Portrait de Dora”: The Play of Whose Voice ? », *The Modern Language Review*, Vol: 93, No: , January, pp. 48-58.
- McEvoy, W. (2009) «Leaving a space for the non-theorisable”: Self and Other in Hélène Cixous's Writing for the Theatre », *The European Legacy*, 14:1, 19-30.
- Moran, B. (2014) Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi, İstanbul: İletişim yay.
- Picard, A. M. (2000) “ “Cette tombe est une source”: le père de l'écriture” (Decade Hélène Cixous) Dans *Hélène Cixous: Croisées S'une œuvre. Actes de colloque de Cerisy-La-Salle*. Ss. La dir. De M. Calle- Gruber, Paris: Galilée.
- Prenowitz, E. (2006) I »ntroduction: Cracking the Book- Readings of Hélène Cixous », *New Literary History*, Volume: 37, Number: 1, p ix-xx.
- Savona, L.J. (2003) «Hélène Cixous and Utopian Thought: From Tancredi Continues to The book of Prométhéa», *University of Toronto Quarterly*, Volume 72, Number 2, Spring.
- Scott, J. (1995) « Loving the Other: Subjectivity of Proximity in Hélène Cixous's Book of Prométhéa », *World Litterature Today*, Vol: 69, No: 1 Postmodernism/Postcolonialism, winter, pp. 29-34.
- Wetltman-Aron, B. (2012) « Political Bertrayal: Hélène Cixous's The Perjured City », *The New Centennial Review*, Volume: 12, Number: 3 winter, pp. 67-89.
- Willis S. (1985) « Hélène Cixous's “Portrait de Dora”: The Unseen and the Un-scene », *Theatre Journal*, Vol: 37, No: 3 *Staging Gender*, October, pp. 287-30.

ANNEXE I

BIOGRAPHIE D'HÉLÈNE CIXOUS ³⁴

Née en 1937 à Oran, Hélène Cixous est professeur, poète, philosophe, critique littéraire et écrivain. Elle s'est d'abord fait connaître avec son essai *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement* (1968) puis avec un roman autobiographique, *Dedans* (1968) pour lequel elle obtient le Prix Médicis. Porteuse des idéaux féministes et de la notion d' « écriture féminine », elle fonde le Centre d'études féminines de l'université de Vincennes en 1974 où elle enseigne la littérature anglaise.

Dès leur rencontre en 1964, Hélène Cixous a entretenu avec Jacques Derrida une longue amitié. De cette relation sont nées des collaborations telles que *Voiles* (1998), illustré par Ernest Pignon-Ernest, *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif* (2001) et *H.C. pour la vie, c'est-à-dire* (2002).

Considérée comme l'un des plus importantes théoriciennes des différences sexuelles, ses travaux, initiés dans les années 1970, inspirent encore aujourd'hui les études littéraires et culturelles. Son œuvre théorique et son œuvre romanesque sont néanmoins indissociables ; elle conjugue en effet le récit autobiographique et fictionnel avec la réflexion philosophique et poétique.

Dès les nouvelles du *Prénom de Dieu* (1967), elle propose une nouvelle manière de formuler l'interaction des êtres et des choses, dans une littérature où, tout ayant déjà été dit, il s'agit de dire autrement, dans une langue neuve, audacieuse et onirique. Avec *Le Troisième Corps* et *Les Commencements* (1970), elle poursuit son travail de mise en chaos du sujet romanesque initié avec *Dedans* et se voue à une réflexion sur l'écriture (*Neutre*, 1972 ; *Tombe*, 1973 ; *Prénoms de personne*, 1974).

Au-delà de cette nouvelle naissance littéraire, l'auteur se consacre à l'évocation de l'émergence d'une femme émancipée de la tutelle de la société masculine (*Le rire de la méduse*, *Sorties et Souffles*, 1975 ; *Là*, 1976 ; *Angst*, 1977 ; *Anankè*, 1979 ; *Illa*, 1980 ; *Le livre de Prométhéa*, 1983).

³⁴ <http://www.fondationprincepierre.mc/fr/oeuvres/helene-cixous/000476/abstracts-et-breves-chroniques-du-temps.html> (Consulté le 19/03/2018)

Après s'être essayée au théâtre avec, en 1976, *Portrait de Dora*, elle collabore depuis les années 1980 avec Ariane Mnouchkine. Optant pour une dramaturgie du détour, où la fresque historique et la parabole critique ont pour vocation de parler du temps présent, elle écrit *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985), *L'Indiade* (1987), *La Ville parjure ou le Réveil des Erynies* (1994) et *Tambours sur la digue* (2000).

Toutes ces pièces, qui traitent de sujets politiques contemporains, sont montées par le Théâtre du Soleil et font l'objet d'importantes recherches scéniques sur la narration. Plus récemment a été montée la pièce *Les naufragés du fol espoir* (2010).

Avec *Les rêveries de la femme sauvage* (2000), elle entame un véritable cycle autobiographique qui se poursuit par *Le jour où je n'étais pas là* (2000) et *Benjamin à Montaigne* (2001). Dans sa recherche autobiographique, elle s'occupe certes de questions portant sur l'histoire et l'appartenance, mais elle s'intéresse surtout aux langages et aux discours qui constituent la judéité et s'interroge sur le rôle qu'ont joué ses origines juives.

L'Algérie traverse l'œuvre d'Hélène Cixous : décrite dans *Si près* (2007) ou mentionnée dans *Manhattan, Lettres de la préhistoire* (2002) et *L'Amour même, dans la boîte aux lettres* (2005). Son Algérie est à la fois réelle et irréelle, charnelle et imaginaire, multiple et unique.

Dans *Ève s'évade : la ruine et la vie* (2009), « Tour à tour explorée, ravagée, soumise, souveraine, Hélène Cixous livre une fois de plus son indispensable conversation avec la mort, —cette grande étourdie qui ne vient pas, et dont l'absence devient béance, inépuisable puits qui abreuve ses jours : Je meurs de ta vieillesse. Ce que me donne ta vieillesse: une Jeunesse terrible. La Vie nouvelle. Elle ne dort presque pas. Elle est aiguë, radieuse, déchirante, passionnée par l'éclosion successive des fleurs. Je vis dans la vieillesse. Je la suis. Je marche à l'aube. Dans l'allée tout naît. Invitation à être. » (Marine Landrot, *Télérama*, 12 septembre 2009. Dans *Double Oubli de l'Orang-Outang* (2010) la narratrice, écrivain, retrouve dans un carton les pages de son tout premier manuscrit qu'elle pensait avoir jeté aux ordures en 1964. A travers ses réflexions et interrogations,

le récit évoque la création littéraire : Il y a quinze ans, en 2009, j'ai retrouvé un Carton endormi depuis plus d'un demi-siècle dans les fonds d'un placard de ma maison d'écriture, qui s'est révélé être, tout comme son double antique le Scarabée d'Or, porteur d'un trésor dont j'avais absolument ignoré l'existence. [...] Un trésor encore vierge, je me revois aujourd'hui exactement comme en 1964, emportée par une fièvre d'émerveillement épouvantée, le voir venir à moi mu par une force inéluctable.