

LUBLIN STUDIES IN MODERN LANGUAGES AND
LITERATURE 40(2), 2016, [HTTP://WWW.LSMLL.UMCS.LUBLIN.PL](http://www.lsml.umcs.lublin.pl),
[HTTP://LSMLL.JOURNALS.UMCS.PL](http://lsml.journals.umcs.pl)

Anicet Modeste M'besso
Université Toulouse Jean Jaurès,
5, Allées Antonio Machado,
31058 Toulouse, France

L'autobiographie en question dans les œuvres d'Hélène Cixous

ABSTRACT

Hélène Cixous constantly challenges any generic categorization and any autobiographical reading of her works, despite strong autobiographical evidence identifying the writer to the narrator. This challenge, as curious as it is, nevertheless has a reason to be. The works of Helene Cixous put into a narration a hybrid "I", both fictional and real, a "Me" on the edge of a dream, which cannot have any real reference, so much so that it is impossible to read them as an autobiography, strictly speaking. Whether *Les Rêveries de la femme sauvage*, *Scènes primitives* or *Le Jour où je n'étais pas là* or even *Philippines Prédelles*, the autobiographical works on which the present study is based all have in common a challenge to any autobiographical reading.

Keywords: autobiography ; dream ; writing

1. Introduction

L'une des particularités de l'œuvre d'Hélène Cixous est qu'elle invite à réfléchir, à partir du « Moi » mis en scène, sur ce qu'est l'écriture dite autobiographique. Si ses œuvres classées pourtant sous

l'appellation ambiguë de fiction se lisent aisément comme des autobiographies, il n'en reste pas moins que Cixous met tout en œuvre, par le biais de la fiction, pour souligner les limites de pareilles lectures. Dans un « Dialogue », suite à une question sur l'empreinte autobiographique dans leurs œuvres, voici ce que répondent Jacques Derrida et Hélène Cixous. L'on ne se focalisera ici que sur ce qui concerne l'écriture cixousienne.

H.C. – Cependant, même si tout ce que j'ai écrit est pensé à partir des expériences que j'ai pu faire, je me trouve relativement absente de mes textes considérés comme autobiographiques. L'essentiel de ce qui a été moi est complètement secret. J'écris à partir de cette tension entre ce qui se cache et ce qui advient, c'est-à-dire le livre. Le livre m'arrive, il a un pouvoir supérieur à celui qui croit écrire le livre. Mes livres sont plus forts que moi, ils m'échappent. Ils me soumettent à traduction.

J.D. – Mais dès tes premiers livres, la veine dite « autobiographique » irrigue un sous-terrain absolu, même si elle donne naissance à une immense mythologie familiale : le père mort est toujours là, le « vrai » père ! Et le frère. Plus tard ce sera la mère.

H.C. – Je ne nie pas que la famille soit là, mais ma famille ce n'est pas tout moi, en outre elle est mon invention comme dit ma mère (Calle-Gruber, Germain, 2006 : 30).

Ces propos font état des marqueurs autobiographiques dans les œuvres de Cixous. Toutefois, ils révèlent aussi que lesdits marqueurs ne suffisent pas à désigner les œuvres cixousiennes comme des autobiographies, étant donné le cadre fictionnel dans lequel elles baignent. Toute l'ambiguïté générique des récits de Cixous est ici exprimée. L'écrivaine se refuse à admettre entièrement le statut « autobiographique » de son œuvre, en mettant en avant la part fictionnelle du « Moi ». Et ce, quand bien même elle reconnaîtrait mettre à nu une part même infime de son Moi, c'est-à-dire « un sous-total » (Miraux 2007 : 11), comme dirait Georges Gusdorf. Or, ce « sous-total » est le fondement même de l'écriture autobiographique. Contrairement à Cixous, Derrida, lecteur assidu de l'écrivaine, y voit des marques indiscutables du genre dit « autobiographique ».

Toute l'œuvre cixousienne et en particulier *Les Rêveries de la femme sauvage*, *Scènes primitives* et *Le jour où je n'étais pas là*, deux

œuvres à caractère autobiographiques sur lesquelles va essentiellement s'appuyer cette étude, ont en commun de perpétuer cette remise en cause de l'autobiographie chez Cixous. Chacune des deux œuvres, régies par la fiction, met en scène un « Moi », un « Je » hybride (réel et fictif) qui procède à l'exploration de son passé algérien. Selon les besoins de l'analyse l'on aura aussi recours à *Philippines Prédelles*, une autre de ses fictions aux accents autobiographiques. Cette dernière se construit sous la forme rétrospective de l'autobiographie qu'elle joue à merveille, le leitmotif narratif étant le retour au point de départ. Mais plus que le jeu autobiographique, c'est la dimension onirique qui sera d'un grand apport dans l'analyse. Il s'agira dans cette étude de révéler, dans un premier temps, les marqueurs autobiographiques dans ces œuvres cixousiennes avant de montrer dans un second temps comment le traitement fictionnel rend inopérant et insuffisant toute lecture autobiographique.

2. Les marqueurs autobiographiques

Par marqueurs autobiographiques, nous entendons tout ce qui, dans le récit, permet d'établir une identification entre le sujet écrivain réel et l'énonciateur. L'autobiographie, dit-on, est un genre référentiel. Il s'agit pour Dorrit Cohn « d'un discours qui se réfère au passé d'un locuteur réel » (Cohn 2001 : 52). Pour Jean Starobinski c'est « la biographie d'une personne faite par elle-même » (Miraux 2007 : 15). P. Lejeune, dans la version modifiée de sa définition, dira que c'est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 14). Bref, tous les critiques, à ce propos, sont unanimes au sujet du « récit de vie rétrospectif » d'un *je* réel, d'où le pacte référentiel qui participe du pacte autobiographique de Philippe Lejeune. C'est donc, en premier, l'identité de nom entre le *je* narratif, le personnage et l'écrivain, celui qu'on nomme l'auteur, qui résout les questions de définitions autobiographiques. C'est, en première instance, ce sur quoi insiste Lejeune en reliant tout au nom de l'auteur (Lejeune 1975 : 23 *sq.*).

Si l'on reste dans cette logique, il n'y a pas l'ombre d'un doute que *Les Rêveries de la femme sauvage* et *Le Jour où je n'étais pas là*, voire *Philippines Prédelles*, sont des autobiographies. Ces œuvres vérifient en effet, par le biais de marqueurs autobiographiques, l'identité de nom entre l'auteur, la narratrice et le personnage du récit. Le *Je* énonciateur identifie auteur-narrateur-personnage, conformément à la nuance qu'apporte Lejeune à l'analyse de Benveniste en disant : « le pronom personnel 'je' renvoie à l'énonciateur de l'instance de discours où figure le 'je' ; mais cet énonciateur est lui-même susceptible d'être désigné par un nom » (Lejeune 1975 : 21). Le nom, dans notre cas, est celui d'Hélène Cixous figurant sur la page du titre. Précisons, au passage, que l'on est en présence de narrations « autodiégétiques » qui, en outre, se construisent par rétrospections successives.

Le Jour où je n'étais pas là est à ce propos un fort bel exemple. Avant tout, remarquons que le titre, par l'invitation à la remémoration du passé du « je », est caractéristique des récits autobiographiques (Cohn 2001 : 100). Le titre est en-dessous du nom d'auteur comme pour signaler un lien entre l'énoncé et l'énonciatrice. Cependant, la disposition nous intéresse moins que le rapport d'identité qui s'établit de fait entre le nom d'auteur *Hélène Cixous* et le « je » absent dont parle le titre. Cette identité, tout en restant dans la logique mentionnée plus haut, pourrait être facilement contestée si on en restait à ce niveau car rien n'établit avec certitude que le pronom « je » n'est pas un artifice littéraire. Il pourrait, en effet, désigner quelqu'un d'autre que l'écrivaine. Par exemple, un il ou plutôt elle qui est tu par « je » en apparence, pour donner l'illusion autobiographique.

Lorsqu'on va au-delà de la page du titre, le contenu sémantique de l'œuvre semble confirmer cette identité par bien des indices donnés par le personnage-narrateur qui se rapportent à la vie de l'écrivaine. Le pacte référentiel, au niveau des faits et du nom, s'établit à partir de ce point de vue. Le père Georges Cixous (évoqué par allusion), la mère Ève, la grand-mère Omi, la tante Éri ainsi que le frère Pierre sont présents – comme le remarquait plus haut Derrida – dans ce récit qui justement raconte un fait réel dont le tragique marque la vie d'Hélène

Cixous : la mort de son « fils trisomique » qui décède par « hasard » juste le « jour » de son absence. Ainsi, lorsque la narratrice énonce ce qui suit, il est difficile de ne pas faire de lien avec la vie de l'écrivaine quand on sait que Cixous a perdu un fils.

Tu ne peux compter que sur le hasard – sur lequel on ne peut pas compter. Cet enfant, quand est-il parti ? Le seul jour où je sors. Un an je ne sors pas. Un jour, je sors. Et il s'en va. Sans moi. Le jour où je ne suis pas là (Cixous 2000b : 94).

Cette énonciation est inscrite plus d'une fois dans l'œuvre. La page de couverture et la quatrième de couverture la reprennent avec quelques variations. L'on ne retiendra que celle de la page de couverture : « L'enfant, de moi, quand part ? Un an je ne sors pas, un jour je sors, il s'en va, le saint simple on ne dit plus mongolien ». (Cixous 2000 : quatrième de couverture).

Si cette répétition peut de prime abord paraître de trop, il n'en demeure pas moins qu'elle insiste sur le je ou le moi autobiographique, c'est-à-dire la singularité Hélène Cixous à laquelle se réfère l'événement. Des deux extraits, le premier pourrait donner matière à discuter quant à la relation « enfant » « je » et à leur référence alors que le second pose d'emblée la relation mère-fils : « L'enfant, de moi ». Ce qui pourrait susciter une interrogation dans le premier extrait quant à qui est ce « je » est évacué dans le second par l'utilisation indirecte du possessif et de la subjectivité : « L'enfant, de moi », autrement dit mon enfant. De plus, de par l'inscription de l'énoncé sur la page du titre (Lejeune 1975 : 23)¹, il se rapporterait à la figure auctoriale, c'est-à-dire Hélène Cixous. Cet état de fait vérifierait ainsi et du même coup l'identité de nom auteur-narrateur-personnage. Cette identité serait d'autant plus vraie que, comme nous

¹ La page du titre est ici intéressante et mérite des études plus poussées dans la mesure où pour Lejeune elle serait le lieu de la « seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle ». Mais où débute l'œuvre littéraire peut-on s'interroger ? Prend-t-elle en compte la page du titre ou non ?

le mentionnions plus haut, les membres de la famille figurent dans l'œuvre. Dans l'extrait suivant, on identifiera particulièrement la grand-mère Omi ainsi qu'Ève (mère de la narratrice) qui semblent être utilisées pour vérifier l'hypothèse autobiographique.

– Là aussi, s'écria ma mère, [...] Omi m'avait demandé : donne-moi quelque chose. À quatre-vingt-quinze ans j'ai assez vécu. Je m'ennuie [...]
La seule personne en laquelle ma mère avait confiance c'était sa mère, et justement Omi lui avait dit : donne mais ne me dit pas (Cixous 2000b : 77-78).

Mais outre ces marqueurs, ce qui vérifierait aussi le statut autobiographique de l'œuvre, c'est l'espace algérien (Oran puis Alger) dans lequel se déroule l'histoire, la famille Cixous ayant vécu en Algérie ; Hélène Cixous est d'ailleurs née à Oran et a passé son enfance dans cette ville et à Alger. Le fils de la narratrice, thème central de cette rétrospection, naît dans la clinique du Père, le docteur Georges Cixous, alors médecin à Alger. Tous ces faits sont à la fois vrais aussi bien dans une dimension littéraire et fictionnelle que réelle.

Dans cette histoire, Alger est le nombril du monde, car c'est là que réside le tribunal, la famille, avec ses dieux purs et ses dieux injustes, ses interprètes sages et ses interprètes de mauvaise foi. C'est au centre de la Ville que s'ouvre La Clinique, synagogue fondée par mon père le Docteur Georges Cixous, puis détruite, abandonnée, désertée, puis relevée par ma mère la Sage-Femme Ève Cixous, ranimée, rappelée La Clinique (Cixous 2000b : 98).

Les Rêveries de la femme sauvage aussi, si l'on s'en tient à l'identité de nom (auteur-narrateur-personnage) ainsi qu'aux précisions géographiques², contribuent fortement à signaler le statut autobiographique de l'écriture cixousienne. Le sous-titre *Scènes primitives* en écho à la scène originelle freudienne annonce l'exploration d'un passé, et le titre lui-même s'inspire des *Rêveries du promeneur solitaire*, une « autobiographie » de Jean-Jacques Rousseau qui marque le début d'une tradition du récit de soi (Décarie 2004 : 71). De ce fait, l'œuvre dès sa genèse, peut-on penser, tente de se construire comme une autobiographie. On y verra, dans le récit

² L'histoire du récit se construit sur un retour sous forme onirique et mnémonique « d'abord à Oran puis à Alger au clos-salebier au bord du Ravin de la femme Sauvage ».

onirique et rétrospectif de la narratrice, plusieurs étapes de son enfance en Algérie, ce pays qu'elle dit n'avoir pour autant « jamais connu ». Parmi les épisodes de son enfance, l'on retiendra celui du *Vélo* tant attendu par la narratrice et son frère. Cet épisode est assez intéressant dans la mesure où il vérifie non seulement l'identité de nom par la mention du nom du frère, mais aussi la réalité géographique et les origines allemandes de la grand-mère. Omi la « grand-mère », de par son nom et sa langue, joue un rôle important qui vérifie l'historicité du fait raconté. Elle est avant tout juive allemande (Calle-Gruber 1994 : 190)³, ce qui explique qu'on l'entende s'exprimer en allemand.

Cette chute du ciel est variable pour mon frère et pour moi mais chacun le reçoit selon sa nature, son sexe, son tempérament, sur la tête. Soudain, dans la salle à manger, dévoilé : Le Vélo. D'un instant à l'autre. Le Vélo saute, le Vélo vole en éclats, le miracle retombe en morceaux.

Je vois mon frère jaillir dans le jardin soufflant du feu écrasant sous ses sabots il soulève le vélo, le jette à terre et crie : je m'en vais !

[...]

– je pars avec toi crié-je. Je cours, j'ai peur qu'il monte sur le vélo, qu'il roule comme un fou jusqu'au Ravin de la Femme sauvage, qu'il approche sans ralentir au contraire du bord du Ravin [...] je hurle Pierre ! Pierre ! C'est un cauchemar. C'est le cauchemar du Ravin de la Femme Sauvage. Il me revient à présent comme hier mon petit frère tombe comme une pierre. [...]

Mon frère crie : elle m'a offensé ! elle m'a encore tué ! Mon frère ramasse le bâton de fer. Je crie : Reste ! Ma grand-mère crie très fort en allemand Solch ein Kukuck nochmal ! (Cixous 2000a : 31).

À la lecture de cet extrait, on se rend compte combien *a priori*, pour le lecteur, l'extrait renvoie à l'enfance réelle d'Hélène Cixous. Du lieu réel « Ravin de la Femme sauvage » au possessif « mon » jusqu'au « je » narratif, tout ou presque est réuni pour valider la lecture autobiographique, en restant dans la logique de Lejeune.

³ Cixous y explique l'histoire de sa famille. « Chose belle : comment ma grand-mère, veuve de guerre allemande est devenue veuve de guerre française. Juste avant la guerre, mon grand-père s'était installé à Strasbourg en Alsace allemande où il avait ouvert une petite fabrique de jute. Veuve, Omi est rentrée en Allemagne proprement dite, Avec ses filles, à Osnabrück, où ma mère a fait ses études ».

Or, une question des plus tenaces, qui hante la lecture de telles œuvres qui ne se revendiquent d'emblée d'aucun genre ou qui s'inscrivent vaguement dans le genre fictionnel et, qui plus est, sont *autodiégétiques*, est celle que soulignait justement Lejeune, en tant que lecteur, à savoir « qui est 'je' ? (c'est-à-dire : qui est-ce qui dit 'qui suis-je ?') » (Lejeune 1975 : 19). Chez Cixous, tout porte à croire que le « je » narratif renvoie systématiquement à elle si l'on ne regarde que les indices se rapportant à sa vie personnelle. Mais une interrogation de ce « je », ainsi que la configuration narrative, déjouera à l'infini ce point de vue.

3. Limites d'une lecture autobiographique

Isabelle Décarie, dans une étude à propos des *Rêveries de la femme sauvage*, souligne que cette œuvre est un « trucage » autobiographique. Sa lecture qui prend appui sur la part fictionnelle de l'œuvre invalide d'une certaine manière l'appartenance au genre autobiographique (Lejeune 1975 : 25)⁴.

On peut ainsi parler de trucage de l'autobiographie où l'étrangeté prend le pas sur le réel. La scène primitive autant que la rêverie renvoie dans ce contexte à l'idée de fiction, de mise en scène de faits vécus à travers le filtre de l'écriture. Dès lors, il faut sans doute renvoyer au sujet qui s'articule dans ce texte par les termes « la narratrice » ou encore par « Hélène Cixous » entre guillemet parce que le récit, à la manière de la cure psychanalytique, récrée le souvenir à partir de l'écriture du présent et fausse ainsi toute perception univoque du sujet autographe (Décarie 2004 : 70).

Pour une meilleure compréhension de ces propos, il faudra regarder de très près la politique narrative ainsi que les notions de « Rêveries » et de « Scènes primitives » qui supposent un je *a priori* distinct de la narratrice et de l'écrivaine. Cette politique est curieusement différente de celle qui régit les écritures autobiographiques en règle générale. « Alors que la plupart des

⁴ C'est nous qui soulignons en nous appuyant sur ce que dit Lejeune à propos de la différence entre le « roman autobiographique » et « l'autobiographie » : « À la différence de l'autobiographie, [le « roman autobiographique »] comporte des degrés. [...] L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien ».

auto(bio)graphes écrivent pour se souvenir, ici, [...] Cixous entre dans cette écriture aveuglée pour enfin laisser derrière elle ces années d'apprentissage, où elle tente d'anéantir par l'écriture son propre être algérien, à la manière de cette Algérie dont elle parle » (Décarie 2004 : 73). Le constat de Décarie est lourd de conséquences. Il souligne que l'intention de Cixous n'est pas de faire le récit d'un soi déjà là, au sens d'un compte rendu, mais de se servir de certains faits de sa vie – comme le révèle son œuvre – pour construire un soi qui n'est pas autobiographique. Comme l'affirme N. Wadbled dans un rapprochement entre le récit de soi et l'archive au sens derridien, le soi ne renverrait pas au passé. « Il ne saurait [conclut-il dans son analyse] y avoir de retour à l'origine, à une origine transparente. Le soi ne semble en effet pas faire signe vers le passé ou une essence, ce qui revient au même en tant que déjà là » (Wadbled 2010 : 205). Le « je » qui advient dans et par l'écriture cixousienne ne saurait être l'identique de la narratrice, encore moins de l'écrivaine car, à bien des égards, il est à la limite du vécu réel et de la fiction. Pour Jocelyne Siksou, il relèverait même de « l'invention » « et non pas de l'autobiographie » (Siksou 2009 : 73). Cela est d'autant plus vrai que, certainement dans un souci de faire fonctionner l'oubli qui régit l'œuvre plus que le (res)souvenir, le discours narratif allie savamment réalité et fiction de sorte qu'il n'est pas en effet aisé de parler d'autobiographie.

TU N'AS PAS CONNU L'ALGÉRIE, dit mon frère lui aussi expulsé du pays connu en vingt-quatre heures, c'était sa sentence et sa conclusion. C'est ainsi qu'il attaque le sujet. Comme toujours nous étions assis dans les fauteuils dans lesquels nous prenons place chaque fois qu'à notre insu la scène qui fait de nous le premier couple recommence. Naturellement cette scène je ne la vois pas quand j'y suis j'y suis dans le fauteuil c'est seulement maintenant en faisant un pas d'une page sur le côté que je nous vois. [...] Mon frère joue. C'est toujours lui qui commence. La partie d'échec est une fiction. Une ombre imperceptible de nos échanges, un reste de la bataille enseigné à nous deux par notre père. Mais je l'ai remarqué chaque fois que nous nous asseyons dans les fauteuils ou presque, mon frère avance, et chaque fois je pense qu'il va jouer le cheval. Tandis que moi dès que je peux dégager le fou je l'envoie. Et tous les deux évidemment nous réservons la reine pour la fin. Mais en réalité l'échiquier ne se déploie plus entre nous deux depuis la fin du Clos-Salembier (Cixous 2000a : 19-20).

Cette scène, pourrait-on la lire comme autobiographique, même si elle contient des éléments référentiels ? La cohabitation des indices réels et fictionnels fait naître des doutes et milite en faveur de la fiction. Selon les aveux, « cette scène [le] je ne la vois pas » ; « la partie d'échec est une fiction », il est difficile de ne pas soutenir que nous sommes dans un registre fictionnel. Comment raconter quelque chose que l'on ne voit pas, que l'on n'a « jamais » véritablement « connu », comme « l'Algérie », avec une intention autobiographique ? C'est l'une des raisons qui nous font dire que le « je » est tout autre qu'autobiographique. Il advient pour réaliser par effacement le désir d'oublier de la narratrice.

Le recours aux « scènes primitives » et aux « rêveries », autrement dit, ce qui constitue l'objet du texte, intervient pour oublier un oubli. Or, ce qui prétend combler l'oublié est lui-même régi par l'oubli. L'Algérie dont il est question dans *Les Rêveries* est d'une époque oubliée et à oublier pour les souffrances qu'elle contient. Son accès à la mémoire puis à la page d'écriture fait suite à une reconfiguration, à un passage au filtre de l'écriture fictionnelle. Il y a en effet une autodestruction du « je » autobiographique ainsi que de ce qui lui arrive dans le présent de la narration. *Autodestruction*, qui laisse la place à cet autre *je* que nous appelons fictionnel. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir les notes finales de l'événement de la perte et de la recherche du rêve inaugural qui donne naissance aux « rêveries ». Ces notes font état de la similitude de la perte actuelle avec ce qui se passait en Algérie d'une part, et comment par un « dédoublement » du « je », celui-ci s'autodétruit d'autre part.

Cela ressemble tellement à cette sorte de maladie algérie que je faisais en Algérie ou qu'elle me faisait, cette sensation d'être possédée par une sensation de dépossession et la réponse que je produisais, ce combat pour conquérir l'introuvable qui peut me conduire à l'autodestruction, tout comme autrefois, ici dans mon bureau, après si longtemps. [...].

Alors par un effort déchirant je rompis avec moi-même je me tranchai je ne sais comment, comme si je m'étais saisie à bras-le-corps, je m'enlevai cette scène d'engouffrement. Ensuite toujours sans savoir comment, je me doublai moi-même. Et je mis ma propre folie à ma propre œuvre (Cixous 2000a : 16-17).

Lorsqu'on regarde du côté du *Jour*, la politique narrative n'est pas différente. L'œuvre débute par l'enfouissement d'un souvenir, par son effacement, comme dans « l'effacement de l'être algérien et de l'être juif » de la narratrice dans *Les Rêveries*. Ce souvenir concerne vraisemblablement le décès du fils de la narratrice. Là encore, quelque chose d'assez inhabituel se produit : Cixous, si tant est qu'il s'agisse d'une autobiographie, écrit cependant pour oublier. Comment écrire pour oublier alors que l'écrit est ce qu'il y a de plus résistant à l'oubli, ne serait-ce que parce qu'il est trace et fixation sur la page ? Pareille question, pour peu que l'on s'y intéresse, met en évidence le « trucage autobiographique » souligné plus haut par Décarie. Le désir d'oubli qui gouverne l'œuvre se manifeste de deux manières chez l'écrivaine. Soit l'oubli est manifeste dans le texte par des trous de mémoire de la narratrice, – ce qui nous intéresse moins ici –, soit il intervient simplement dans la construction du « je » qui se raconte en mêlant fiction et réel. Pour que le désir d'oubli se réalise dans ce second cas, il est évident qu'il faut que le « je » ne soit pas l'identique de l'écrivaine et à un niveau narratif, qu'il se distingue de la narratrice. Bien sûr, ce second cas qui retient notre attention n'est pas aisé à « défendre ». Comment en effet prouver que le « je » est en réalité un autre et justifier qu'il s'agit de « trucage » de la fiction ? Cela s'avère *a priori* impossible dans la mesure où dans l'énonciation « je » renvoie à l'énonciateur. Cependant, dans l'écriture cixousienne, la part onirique est un élément narratif précieux qui peut aider à cela.

Lorsque nous faisons un rêve dans lequel nous disons apparaître ou être, quelle est l'identité réelle de celui que nous voyons ? Nous ou un autre que nous ? Question banale peut-être ? Or, la réalité des faits est que le rêveur est dans un espace différent de celui de son autre « Moi » qu'il perçoit. Deux Moi, ou si l'on revient dans le cadre de la narration autodiégétique, deux « je » sont en présence, mais ils ne sont pas simultanés : la présence réelle de l'un annule l'autre. Jean-Paul Sartre le soulignera : « il n'y a pas de simultanéité entre le réel et l'irréel. L'appréhension de l'un coïncide avec l'anéantissement de l'autre » (Sartre 1986 : 243). Dans l'écriture de Cixous se lit en général ce qu'on a pour habitude de nommer « l'irréel » et qui

ressortit au rêve. Difficile donc de le mettre en relation au sens strict avec le vécu réel de l'écrivaine.

Philippines Prédelles, à ce propos, nous en donne des illustrations. Au chapitre intitulé « Onomatélépathie », on y lit ce qui se passe en réalité dans le rêve – qui est similaire à l'acte d'écriture – et qui conduit la voix narrative à s'interroger quant à son absence ou à sa présence dans le rêve. Elle se rendra à l'évidence, dans l'après-coup, qu'elle n'y est qu'en apparence, la réalité étant qu'elle n'y est pas.

Nous étions à Oran, au point de départ. [...] La Grille. Le Portail. Les barreaux. Et toute la distance et la séparation du monde, qui ne se mesurent pas en kilomètres, dans l'étroite épaisseur inflexible de ces barreaux. Suis-je dedans ? Suis-je dehors ? (Cixous 2009 : 93).

Plus loin,

Je crus entrer. Je crus être dedans. Les Grilles franchies je devais certainement me trouver dedans. Je ne m'y trouvai pas. J'étais dedans et je n'y étais pas (Cixous 2009 : 94).

Lorsque la narratrice croit être dans le rêve qu'elle fait, elle est à l'éveil rattrapée par l'évidence qu'elle est en dehors de ce dernier. Ainsi, le « je » du rêve qui entre en narration se différencie de celui qui fait le rêve. C'est bien ce que l'on verra dans le cheminement de ce « Rêver Vrai » dans lequel la narratrice se retrouvera être « mariée » alors qu'elle ne l'est pas dans la réalité. Ce qui se passe, c'est qu'il y a dans l'acte de rêve tout comme dans l'acte d'écriture ici à visée autobiographique, une apparence d'identité qui peut donner l'impression d'un « je » similaire. À propos du rêve de « mariage » voici ce qu'en dit la narratrice après coup :

Revenons à l'inacceptable réalité. Moi donc je me suis mariée mais c'était en mon absence. [...] Debout ! Le jour se lève, j'écris : je ne suis pas mariée. Reste que je ne nie pas avoir été Marier. [...] Je reconnaissais enfin le mot, la vérité. J'ai été ce Marier, ce Pierre oublié, ce promeneur illuminé que l'amour aura invité au rêver vrai (Cixous 2009 : 98-99).

Ces propos narratifs, il nous semble, devraient suffire à montrer toute la difficulté à désigner les textes cixousiens comme autobiographiques. Le « je » dans le rêve que nous assimilons à l'acte d'écriture est un autre.

Cette approche concernant le rêveur et le rêvé se vérifie aussi dans *Le jour*, récit normalement autodiégétique dans lequel la narratrice rétablit la distance qui la sépare du « elle » devenue « je ». On passe alors de l'autodiégétique à l'hétérodiégétique. Mais contrairement à ce que prescrit Lejeune quant à l'autobiographie à la troisième personne, le « elle » ici, c'est notre point de vue, ne se réfère pas au « je » narratif et ce, malgré l'identification qu'établit la narratrice. Il met en évidence l'altérité, ce qui une fois de plus invalide toute lecture autobiographique de l'œuvre.

Je vois la scène comme si j'étais moi-même dehors agglutinée au carreau de la fenêtre le nez écrasé sur la vitre la bouche arrondie par la curiosité. Je la vois. Elle c'est moi qui ce jour là vient de basculer hors de moi et plus question de rentrer dans la maison de moi d'où je viens de tomber. [...]

Elle n'en revient pas. [...]. Elle vient d'accoucher, d'une part. D'autre part, ce qui vient d'arriver c'est que celui qui vient de naître, il n'est pas encore tout à fait arrivé quelque part, [...]. Elle ne pense pas [...]. Il [l'enfant] lui échappe absolument, elle ne s'en souvient pas du tout. [...].

Je vois la femme lutter en silence avec l'enfant, cela se passe dans un de ces mondes où dès le premier pas un enchantement se referme sur qui s'y égare ou s'aventure, où règnent les lois de la métamorphose. [...]. Je vois la femme et l'enfant animaux... (Cixous 2000 : 51-53).

Le « comme si » en début d'extrait rend impossible le point de vue que dit avoir la narratrice et rend du même coup impossible l'identification qu'elle fait. Elle voit cette scène « comme si » elle était dans une certaine position dans laquelle elle n'est pas en réalité. Cela a pour conséquence de rendre douteux le « pacte autobiographique » qu'elle instaure entre le lecteur et elle-même au niveau de l'identité. Si on peut finir par croire qu'elle voit la scène dont elle nous parle avec l'itération « je vois », il est cependant difficile de valider l'identification d'autant plus que l'on est en présence d'une part, de ce que Wayne Booth appellerait narrat(rice) « indigne de confiance » (Cohn 2001 : 57), et d'autre part, d'un récit onirique, imaginaire présentant un rêvé – donc différent de celui de la narratrice – et qui « se passe dans un de ces mondes où dès le premier pas un enchantement se referme ». La narratrice fait bien de marquer la distance car, le « elle » ne saurait être elle ; il est bien trop d'une

autre dimension fictionnelle dans laquelle « femme et enfant » sont des « animaux ». Si malgré tout, on doit s'en tenir à l'identification entre le « je » et le « elle », cela voudrait dire que le « je », tout le long du récit, est en réalité un « elle » déguisé. C'est bien ce que nous soulignons plus haut à propos du il ou elle Tu par « je » en apparence. Le « je » prend la place du « elle » qui renvoie à une tierce personne. De cette manière, le désir d'oubli se porte sur l'écriture qui n'est plus celle se référant à la vie de l'écrivaine, mais à l'Autre qui appartient au régime de la fiction.

Que dans les œuvres d'Hélène Cixous, l'identité de nom auteur-narrateur-personnage ainsi que le contenu narratif se rapprochent du genre autobiographique, cela est un fait indéniable. Mais, de là à postuler que ces œuvres le sont, c'est omettre l'univers fictionnel dans lequel elles naissent et qui de fait les corrompt. Au-delà de la part fictionnelle qui invalide toute lecture strictement autobiographique, notons que l'autobiographie, comme le souligne Calle-Gruber à la suite d'Hélène Cixous, est « l'autoportrait de l'aveugle », dans la mesure où « c'est l'autre toujours qui fait le portrait » (Calle-Gruber 1994 : 95). Faut-il le rappeler, l'un des moteurs sinon le moteur principal de l'écriture cixousienne reste l'autre réalité du monde onirique qui peut mettre en scène – comme cela arrive chez Cixous – un « je » qui n'est pas celui de l'écrivain, mais celui que déploie le rêve. De ce point de vue l'écriture cixousienne reste attachée à la formule rimboldienne selon laquelle « Je est un autre ». Elle ne saurait par conséquent être rangée dans le genre autobiographique, mais plutôt dans le genre fictionnel.

Bibliographie

- Cixous H. (2000) : *Les Rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*. Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- Cixous H. (2000) : *Le Jour où je n'étais pas là*. Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- Cixous H. (2009) : *Philippines. Prédelles*. Paris : Galilée, coll. « Lignes fictives ».
- Cixous H. et Derrida J. (2006) : « Dialogue » in : M. Calle-Gruber, M.-O. Germain (dir.), *Genèses Généalogie Genre, Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris : Galilée, BNF, coll. « Lignes fictives ».

- Calle-Gruber M. et Cixous H. (1994) : *Hélène Cixous, photos de racines*. Paris : Des femmes.
- Décarie I. (2004) : « Une scénographie onirique : les rêveries de la femme sauvage d'Hélène Cixous », *Tangence*, n° 76, pp. 69-85.
- Cohn D. (2001) : *Le Propre de la fiction*. Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- Lejeune P. (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Miraux J.-P. (2007) : *L'Autobiographie, écriture de soi et sincérité*. Paris : Armand Colin, coll. « Universitaire de poche ».
- Sartre, J.-P. (1986) : *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard.
- Siksou J. (2009) : « Les Rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives d'Hélène Cixous », *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 73, n° 2, pp. 555-558.
- Wadbled N. (2010) : « Exergue : la fiction de soi et l'archive de la représentation (impression derridienne de Judith Butler) » in : J.-M. Kouakou (dir.), *Les Représentations dans les fictions littéraires, Tome 2, par les pratiques fictionnelles*. Paris : L'Harmattan, coll. « Afrique Liberté », pp. 201-209.