



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE

crem centre
de recherche
sur les médiations
équipe d'accueil 3476
communication, langue, art, culture

Université de Lorraine – site Metz

École Doctorale Fernand-Braudel (ED 411)

THÈSE de doctorat en LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS
spécialité Anthropologie de la littérature
en vue d'obtenir le grade de Docteur de l'Université de Lorraine

de la cuisine à Osnabrück

Essai d'ethnocritique d'un livre d'Hélène Cixous

Présentée et soutenue publiquement le 22 novembre 2014 par

Alice DELMOTTE

Membres du jury :

Mme Françoise BARBÉ-PETIT, Maître de Conférence HDR, Université Paris - Sorbonne.

M. Salvatore D'ONOFRIO, rapporteur, Professeur des Universités, Université de Palerme,
EHESS.

M. Daniel FERRER, rapporteur, Directeur de Recherche, ITEM - CNRS.

M. Jean-Marie PRIVAT, directeur, Professeur des Universités, Université de Lorraine.

Mme Marie SCARPA, Professeur des Universités, Université de Lorraine.

Mme Noëlie VIALLES, Maître de Conférence HDR, Collège de France.

À l'amour.

À ma mère.

Aux Ève, sans sexe.

Remerciements

Je tiens, du fond du cœur, à remercier Hélène Cixous de m'avoir fait si généreusement entrer dans sa cosmologie réelle. Je tiens à remercier aussi Madame Marie-Odile Germain pour sa patience lors de ma fouille des manuscrits, tant d'autres cixousiens. Et Jean-Marie Privat pour son regard toujours si pertinent et pour la grande confiance qu'il a toujours mise en moi, Marie Scarpa, Marie-Christine Vinson, à Metz, qui ont veillé aussi. Je remercie également Aude Meziani, secrétaire impeccable, vraie messagère, ainsi que l'Université qui a bien voulu m'octroyer un contrat doctoral facilitant grandement mes recherches. Et l'E.H.E.S.S. que j'ai parasitée tant d'années.

Je remercie aussi mes alliés, mes parents, ainsi que tous les proches qui ont bien voulu m'accueillir et me soutenir lors la rédaction, me donner des plages pour écrire. Et les amies, et les amis, pour l'énergie.

Tous, de leur patience et de leur coopération.

Je remercie par avance les membres de mon jury pour le temps qu'ils prendront à la lecture de cette aventure de ma pensée quant à un récit qui, somme toute, parle de lui-même et se tient seul, comme un enfant, tout comme un orphelin maintenant et les prie de leur indulgence.

Résumé

Tenter l’ethnocritique d’*Osnabrück* a d’abord pour objectif de réinscrire le récit dans le réel, tant sur le plan des pratiques représentées, de l’imaginaire filé, que du savoir-faire propre à l’écrivaine. La thèse voudrait préciser les enjeux et les effets culturels de l’écriture, et d’abord de l’écriture littéraire. L’approche du texte se fait par le biais de la cuisine dans tout ce que la polysémie du terme implique – lieu, technique, économie, esthétique. À partir du foyer, du feu sous la marmite, nous explorons les modes de la transmission entre les générations, entre une mère et sa fille ainsi que leur séparation irrémédiable ; scission condensée, pour la narratrice, dans le passage à la littérature et dans le projet de mettre Ève, sa mère, en livre présentés comme une nécessaire trahison de l’origine. À partir de ce cas, des excursions sont opérées dans d’autres récits écrits en continuité directe ou liés thématiquement à l’univers mis en place précédemment, essais comme fictions. Après une mise au point méthodologique, l’analyse se déploie sur plusieurs niveaux à la fois : celui du monde concret, celui du monde inventé, celui de l’élaboration de la diégèse, celui du livre comme objet matériel. Elle s’appuie sur le terrain concret, expérientiel, de la rencontre de la chercheuse avec l’écrivaine. Penser la cuisine ici c’est penser la femme, la construction de soi, les liens d’une parenté réinventée, mais aussi dresser la table d’écriture et mesurer les enjeux de la vie revécue littérairement. C’est aussi réfléchir à cette forme particulière de littérature seconde, quand l’écrivain est tellement envahi par les lettres qu’elles deviennent vie, fluide, sang : chair.

Mots-clefs

Hélène Cixous, *Osnabrück*, ethnocritique, littérature, co-culturalité, polyphonie, dialogisme, écriture, cuisine, théâtre, cinéma, femme, maternité, mort, judaïsme, Shoah, transmission, don, lecture, post-colonialisme, déconstruction, oralité, littérature, ville, table, foyer, maison, burlesque, génération, création, hagiographie, odyssée, orphisme, terrain, manuscrit, archive, deuil, sabbat, corps, culture, rire, fiction, autobiographie.

Abstract

from the kitchen to *Osnabrück*: essay in ethnocriticism of an Hélène Cixous' book.

Trying the ethnocriticism of *Osnabrück* is, firstly, foreshorten story into the reality on depicted practice, extended imagination as well as the author's savoir-faire. Research aims at clarifying the cultural effects and the stakes of writing, and first of all, literary writing. This is all about approaching the text through cooking with its implied polysemy – place, technics, economics, aesthetic. From the home, the fireplace under the cooking pot, we explore how tradition gets passed over from one generation to another, from the mother to the daughter as well as the inexorable separation; for the narrator, this scission is concentrated in the literacy and in the project of putting Eve, her mother, in a book – presented as being a necessary betrayal regarding her origin. From this particular case, trips are operated in other written stories directly or thematically related to the previous environment, being essays or stories. After a methodological perspective, the analysis spreads out to reach many levels at the same time: the real world, the imaginary world, the diegesis creation and the book as a tangible object. The analysis is based on a concrete and experiential field: the meeting between the researcher and the writer. Here, thinking the cooking is thinking the woman, the construction of identity, a reinvented kinship but also setting the writing table and determining life stakes literally experienced again. It is also thinking about this specific form of second literacy, when the writer is so overwhelmed by the letters that those letters become life, fluids, blood: flesh.

Key words

Hélène Cixous, Osnabrück, ethno criticism, literature, co-culturality, polyphony, dialogism, writing, cooking, theatre, cinema, woman, maternity, death, Judaism, Shoah, transmission, gift, reading, post-colonialism, deconstruction, orality, literacy, city, table, fireplace, home, burlesque, generation, creation, hagiography, odyssey, orphism, field, manuscript, archive, mourning, Shabbat, corps, culture, laughter, fiction, autobiography.

Zusammenfassung

von der Küche bis *Osnabrück* : ein ethnokritiker Essay eines Buches von Hélène Cixous

Der Versuch das Werk *Osnabrück* einer ethnologischen Kritik zu unterziehen, hat zunächst als Zielsetzung das Geschriebene ins Reelle zu transponieren, indem sowohl die angewandte Methode, das Imaginäre als auch das tatsächliche Können der Schriftstellerin in Betracht gezogen werden. Die Untersuchung versucht die kulturellen Auswirkungen des Schreibens, genauer genommen der geschriebenen Literatur zu präzisieren. Die Herangehensweise des Textes verläuft über die Küche, in der ganzen Polysemie die dieser Terminus mit sich bringt – dem Ort, der Technik, dem Wirtschaftlichen und der Ästhetik. Ausgehend vom Haushalt, dem Feuer unter dem Kessel, werden wir die verschieden Modi der generationsübergreifenden Weitergabe, die unversöhnliche Trennung der Mutter und den Einschnitt den dieser für die Erzählerin hatte, erkunden. Darüber hinaus werden mit diesem Beispiel auch weitere vergleichbare Werke, sowohl Essays als auch Fiktionen, verglichen, die in ihrer Kontinuität oder Thematik miteinander verbunden sind. Nach einer methodologischen Vorstellung wird sich die Analyse auf mehreren Ebenen abspielen: dem der konkreten Welt, dem der erfundenen Welt, dem der Diegese und dem Buch als materielles Objekt. Die Analyse beruht auf dem konkreten Themenfeld, dem Erfahrenen und auf der Begegnung zwischen der Forscherin und der Schriftstellerin. Denkt man an die Küche so denkt man auch an die Frau, die Entwicklung seines Seins, den neu erfundenen elterlichen Bindungen aber auch an die Herausforderung, das Erlebte literarisch zu verarbeiten. Außerdem denkt man dabei an diese besondere, sekundäre literarische Form, wenn der Schriftsteller so eins ist mit seinem Werk, dass das Geschriebene in Fleisch und Blut übergeht.

Schlüsselwörter:

Hélène Cixous, Osnabrück, Ethnokritik, Literatur, Co-Kulturalität, Polyphonie, Dialogismus, Schreiben, Küche, Theater, Kino, Frau, Mutterschaft, Tod, Judentum, Shoah, Übertragung, Begabung, Lesen, Post-Kolonialismus, Abbau, das Gesprochene, Literatie, Stadt, Tisch, Haushalt, Bourlesk, Generation, Entstehung, Hagiographie, Odyssee, Weisentum, Feld, Manuskript, Archiv, Trauer, Körper, Kultur, Lachen, Fiktion, Autobiografie.

Table

Remerciements	3
Résumé	4
Abstract.....	5
Zusammenfassung	6
Table	7
1. EN MISE AU POINT.....	13
1.1. Mères et filles en cuisines.....	14
De la banalité des choses.....	14
Questions de liens et de lignes	21
1.2. Sur une ethnocritique maintenant et ici.....	26
Un défi.....	26
Un paradigme	30
Un hybride.....	36
1.3. Quant à la vie, quant à l'identité	45
Écrire au présent.....	45

L'autre, le même	51
2. UN TERRAIN CONTEMPORAIN	59
2.1. Portrait de l'écrivaine en femme de lettres postmoderne	61
Des e dans le panier.....	61
Cixous géographique.....	73
À la croisée des chemins ?	85
2.2. Osnabrück, éd. Des femmes : le livre d'une ville, le livre d'une vie, le livre d'une fille	91
D'un petit carré blanc et de ce qui s'y déplie	91
Réécrire mais dans un atelier.....	102
De la scène du théâtre à la cène de l'hagiographie	109
3. OUVRIR LE LIVRE	130
3.1. Rideau I : les pages du Larousse comme différence du sens	136
Dehors dedans	136
L'empire de la littérature ou la place du mort	141
3.2. Rideau II : « Prologue » – écrire comme cuisson du tragique	153
Le théâtre des émotions : initiation	153
Un art de la mémoire	161
3.3. Rideau III : l'autre incipit, le vrai ?	177
Une triangulation de l'énonciation	177

L'imposition non du nom mais d'un nouveau chronotope	192
4. L'ETHNOGÉNÉTIQUE DANS LA MARMITE	208
4.1. Des dieux dans la cuisine ?	209
L'adaptation au terrain	213
Saint des saints	224
Un livre non fait de mains d'hommes	232
4.2. Vers l'élaboration du texte	242
L'ensauvagement de la lettre.....	242
De mains de femmes	252
Le feuilletage des voix et l'écrivaine cannibale	261
5. STILL LIFE	279
5.1. Une maison de femmes : Ève et la vie matérielle	281
« Portrait d'Ève au Poisson »	287
Corporalité, physicalité, matières	299
5.2. Une maison de mots : Hélène en logosphère.....	313
Les langues en procès.....	313
Traits d'unions	330
5.3. Une maison de mort(s).....	344
Temps du texte et travail du deuil	344
Osnabrück-odyssée	357

6. RE VOIR374

6.1. Les sorties du récit 376

Réparations.....376

Du plateau du théâtre, à la cène de l'hagiographie, à la scène de ménage, à l'écran de cinéma382

L'écrivante390

6.2. En-voi(x/e/s) 396

Annexes397

1. Arbre généalogique de la famille Klein :398

2. Têtes de ce qui pourrait représenter comme des chapitres du livre et faisant office de pseudo-table du livre :400

3. Photographies des archives d'Osnabrück déposées à la B.N.F. :402

4. Extraits du catalogue informatisé de la B.N.F. « Archives et manuscrits », Fonds Hélène Cixous, N.A.F. 28080 :404

5. *La Fiancée aux yeux bandés*, programme de la représentation :407

6. Extrait du programme du séminaire 2013-2014 :408

7. Extraits du *Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse :409

Bibliographie des ouvrages et autres références cités411

4.1. Sources primaires..... 411

Œuvre étudiée d'Hélène Cixous.....411

Autres œuvres étudiées ou citées d'Hélène Cixous, tous genres confondus411

Œuvres d'Hélène Cixous écrites en collaboration avec d'autres auteurs	414
Articles d'Hélène Cixous, entretiens publiés et parties d'ouvrages écrites par l'auteure ..	414
Séminaires d'Hélène Cixous et rencontres publiques avec l'écrivaine	416
Entretiens personnels avec l'auteure	417
Émissions radiophoniques.....	418
Fonds d'archives consultés.....	418
4.2. Sources secondaires.....	419
4.3. Expositions.....	442
4.4. Filmographie.....	442
4.5. Ouvrages de référence	443
4.6. Ressources internet	444
<i>Table des illustrations</i>	<i>446</i>

OSNABRÜCK

« Il est déjà parti depuis longtemps ce livre, depuis Osnabrück, Hanovre, la ville du Traité de Westphalie (1648) et de ma famille Jonas (1840-1942), il parcourt le mystère des temps sur les quatre continents qui supportent l'histoire de ma mère et l'intéressent également, au départ il devait remonter ma mère en tous les sens depuis les sources des sources jusqu'à l'embouchure de la rue Saint-Gothard, en respectant son cours multiple et renversant, car c'est bien elle de sembler finir par commencer ou pour commencer ne pas finir jamais. Mais très tôt dans l'aventure, j'ai découvert que ce serait un combat ce livre contre lui-même et plus précisément un combat de ma mère contre ma mère, je précise : de maman contre ma mère, et plus précisément encore un combat mené dans ma mère même et sur toute l'étendue de la terre – la terre qui est elle – entre maman, ma mère, Eve, notre mère, Eva Klein la fiancée de mon père, et Eve Cixous sage-femme, combat aussi incessant et vital que le battement du cœur et de la respiration. Il y va de la vie de ma mère en vérité de vivre de sa survie et même plutôt de ses survies à elle-même et au Temps. »

H.C.



Illustration 1 : La quatrième de couverture d'Osnabrück. Photographie : Alice Delmotte-Halter.

1. EN MISE AU POINT

« L'ethnologie n'est pas une spécialité définie par un objet particulier, les sociétés "primitives" ; c'est une manière de penser, celle qui s'impose quand l'objet est "autre", et exige que nous nous transformions nous-mêmes. »

Maurice Merleau-Ponty, De Mauss à Claude Lévi-Strauss.

« Ce livre devrait commencer dans la cuisine et pas sous la terre. »

Hélène Cixous, Osnabrück.

« Quand le texte, c'est son avant-propos. »

Jeanne Favret-Saada, Les Mots, la mort, les sorts.

1.1. Mères et filles en cuisines

De la banalité des choses

La citation d'Hélène Cixous mise ci-devant en exergue constitue l'incipit du récit d'*Osnabrück* – un incipit différé, nous y reviendrons – et propose, au conditionnel – donc différant encore la réalisation du projet d'écriture de la narratrice –, un autre

début possible pour le livre qui nous intéresse¹. Ce faisant, se trouvent mis en opposition deux lieux qui ne sont néanmoins pas exactement symétriques : la « cuisine » et « sous la terre ». Cuisine : lieu de préparation des aliments en vue de leur consommation, lieu du passage pour les denrées de la nature à la culture, dirait Claude Lévi-Strauss, souvent le lieu des femmes, comme le remarque également Luce Giard à propos des repas quotidiens pris chez soi et dans le cadre familial en France². Sous la terre, lieu des taupes et des vers, lieu des cadavres entre autres et, mythiquement, le lieu des Enfers. La suite du texte faisant référence aux guerres et aux tragédies de l'Histoire, à « l'ange de l'apocalypse » (p. 15), renforce la dernière dénotation de l'expression « sous la terre ». La narratrice, que l'on sait femme par le prologue initial (p. 9-13), oppose donc la pièce habitable et quotidienne, de la préparation du petit déjeuner à ce moment-là de l'histoire, au monde souterrain infernal, soit la petite histoire à la grande mythologie, à Homère, à Dante, et à la religion aussi. Enfer contre Paradis

¹ Hélène Cixous, *Osnabrück*, Paris, Des femmes, 1999, p. 15. Dorénavant, les renvois directs entre parenthèses dans le corps de la thèse feront référence à cet ouvrage.

² Luce Giard, « Faire-la-cuisine », dans Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien, 2 : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 213-214.

(**illustration 5**) ? Non pas ici, car nous restons bien *sur* la terre puisqu'il s'agit de faire à manger après la nuit passée :

Ce livre devrait commencer dans la cuisine et pas sous la terre pensai-je ce matin à sept heures ici même pendant les préparatifs orageux du petit déjeuner, l'orage de l'aube dans la cuisine devant les placards et dehors la tempête du siècle les hurlements des temps passés des rafales des guerres qui ne troublent pas la pure concentration de ma mère sur les objets obéissants. Boîtes casseroles pots de confitures cuillers objets sans hier (p. 15).

Invisibilité de l'économie domestique dans l'Histoire et/ou dans l'histoire puisque la narratrice *devrait* écrire dans la cuisine. Mais invisibilité due à son caractère éphémère et perpétuellement instable ou parce qu'éternel recommencement du même ? Voilà pourquoi la cuisine déjà. Par esprit de contradiction. Parce qu'aussi, comme pratique incorporée et au fondement de la reproduction sociale, c'est un point essentiel de toute ethnographie respectable. Cuisine entendue ici comme – puisqu'intervenant dans le récit comme – activité quotidienne, de subsistance, acte de production et de consommation, le plus souvent activité féminine, *pratique (cooking)*, mais également *lieu (kitchen)* et *nourriture* culturalisée (*food*) – ces trois sens entretenant entre eux un rapport métonymique. Je ne parlerai pas ici, ou peu, de la « haute » cuisine, de la gastronomie, ou de la cuisine festive, d'apparat, mais plutôt de la « basse » cuisine, la normale, la non normée, celle de notre économie familiale répétitive et banale, parfois répertoriée dans les cahiers ou les fiches de nos mères et

grands-mères sous forme d’annotations sibyllines dans des livres de recettes – écritures culinaires domestiques³ –, qui s’adapte, survit et disparaît sans cesse, pratique apprise par imprégnation ou par imitation, le plus souvent de mère en fille, tributaire d’arrangements avec les denrées qu’on a sous la main et art de l’improvisation.

Donc la petite cuisine, la cuisine *ordinaire* comme extrême invisible voire obscénité au sens propre, hors scène ou coulisse de la salle à manger, ce que montrait déjà l’usage de cette isotopie chez Marguerite Duras : une cuisine comme hors-champ⁴. De fait, je reprends ici la distinction entre « écritures ordinaires » et « écritures de prestige » établie par Daniel Fabre⁵ mais appliquée ici au domaine de l’alimentation. Si le critère qu’il utilise pour caractériser les premières, « laisser trace » n’est pas pertinent dans notre cas, en revanche, la définition des secondes, « faire œuvre » me semble

³ Jean-Pierre Albert, « Écritures domestiques », dans Daniel Fabre (dir.) *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L. – Centre Georges Pompidou, 1993, p. 37-94.

⁴ Alice Delmotte-Halter, *Duras d’une écriture de la violence au travail de l’obscène : Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L’Harmattan, 2010.

⁵ Daniel Fabre, « Introduction », dans Daniel Fabre (dir.), *Écritures ordinaires*, *op. cit.*

valable pour qualifier la haute cuisine. Art ou pas, la cuisine est de l'ordre de l'éphémère alors que l'écriture vise à perdurer dans le temps, bien que sur ce point les technologies numériques reconfigurent actuellement la situation – écritures S.M.S., *blogs*, *tweets* ou autres courriers électroniques tendant à proposer un troisième pôle d'une écriture à moyen terme qui vise plus à communiquer dans l'immédiat qu'à attester dans la durée.



Illustration 2 : La cuisine des sorcières. Anonyme, *Deux sorcières ajoutant des ingrédients à un chaudron*, autour de 1489, Autriche, gravure sur bois.

Source : Wikimedia Commons.

Ève et Hélène ? Mais qui cuisine dans le récit, de la fille ou de la mère ?

Cependant, si Cixous et Duras se rencontrent autour du même thème dans le premier numéro de la revue *Sorcières*⁶ (**illustration 2**), chez Duras, la nourriture est littéralement mortifère et métonymie de la mélancolie de la vie. Chez Cixous, au contraire, l'aliment porte l'imaginaire, la métaphore et le déplacement, prétexte à rebond pour une transformation, gain d'énergie puisque, comme les mots, l'aliment fait travailler la *langue* : le gâteau devient une hostie qui devient un papier qui devient un crachat⁷. Aux antipodes de la grande littérature institutionnelle et universaliste, aux antipodes des bibliothèques. Aux antipodes d'une thèse. Aux antipodes du métier d'écrivain en outre longtemps reconnu comme masculin et encore trop souvent aujourd'hui. Cuisine comme entretien de la vie et du corps des vivants, aux antipodes du livre clos, noir et blanc, mais livre quand même qui peut, parfois, relever les morts et les rendre présents. Cuisine, écriture... et ville : puisqu'il s'agit bel et bien

⁶ *Sorcières : Les femmes vivent*, 1975, n° 1, « La nourriture », qui contient, de Duras, « La soupe aux poireaux » et « Les enfants maigres et jaunes », repris dans Marguerite Duras, *Outside*, Paris, P.O.L., 1984, p. 275-276.

⁷ Hélène Cixous, « Un morceau de Dieu », *Sorcières : Les femmes vivent*, 1975, n° 1, p. 14-17.

d'Osnabrück, allemande, Basse-Saxe, 164 000 habitants environs⁸ (**illustration 3**). Le point commun d'abord : l'espace, la spatialité, la spatialisation de la pensée. Et quoi se mange, quoi s'assimile, qui mange, qu'est assimilé, comment vit-on de livres, comment s'orienter dans la pensée donc dans la ville, etc. Bref : mon hypothèse est d'une cuisine dans *Osnabrück* comme microcosme social et mythologique.

Questions de liens et de lignes

⁸ 159 211 habitants, exactement, pour 2013. Chiffres officiels de la mairie d'Osnabrück disponibles en lignes : Équipe du Développement municipal stratégique et de la Statistique, « Bevölkerungsentwicklung seit 1871 », Osnabrück, février 2014, en ligne, <http://www.osnabrueck.de/images_design/Grafiken_Inhalt_Rathaus_online/Bevoelkerung_seit_1871.pdf>, page consultée pour la dernière fois le 13 août 2014.

Plus précisément, mon hypothèse initiale est celle d'une symétrie axiale, donc en miroir, opérant par renversement, dans la fiction⁹ *Osnabrück*, entre la cuisine pratiquée par Ève et l'écriture pratiquée par Hélène, les noms désignant ici les personnages du récit, l'axe en question étant celui de la reproduction de la vie par les femmes. Car si la cuisine domestique est une activité essentiellement féminine – je ne parle pas ici du « repas gastronomique des Français », classé par l'U.N.E.S.C.O. en 2010 sur la « liste représentative du patrimoine mondial immatériel de l'humanité¹⁰ » ni de la « création culinaire » telle qu'elle fut exposée au Palais des Beaux-Arts de Paris, à l'hiver 2013-2014¹¹ –, si l'écriture domestique est le fait des deux sexes selon la fonction dévolue à

⁹ J'emploie « fiction » sans plus m'interroger ici, suivant la classification des éditions Des femmes. Mais nous y reviendrons.

¹⁰ Pour la description de ce que l'U.N.E.S.C.O. entend par « repas gastronomique », voir : UNESCO, « Le repas gastronomique des Français », en ligne, s.d., <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00437>>, page consultée pour la dernière fois le 12 août 2014.

¹¹ « *Cookbook* : L'Art et le processus culinaire », Paris, Palais des Beaux-Arts, du 18 octobre 2013 au 9 janvier 2014, commissaire général : Nicolas Bourriaud.

l'écrit engendré¹², l'écriture littéraire par les femmes, bien que nous soyons en 2014, pose encore de nombreux problèmes et nombre de remarques faites par Virginia Woolf en 1929 restent valables¹³. Le problème central de l'écriture par les femmes, que je n'appelle pas « écriture féminine » ni ne la confonds avec elle, serait que la femme et non l'homme, outre une puissance créatrice, possède également et initialement une puissance procréatrice, un corps qui impose un rythme, le rythme de l'enfantement, puissance avec laquelle, forcément, à un moment, il va falloir négocier. Ce que Françoise Héritier nomme « la valence différentielle des sexes¹⁴ » : une puissance génésique emblématisée par le sang. Et si, à chaque rentrée dite littéraire, paraissent de

¹² Bernard Lahire, « Masculin – féminin : L'écriture domestique », dans Daniel Fabre (dir.), *Par écrit : Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, éditions de la M.S.H., coll. « Ethnologie de la France », 1997, cahier n° 11, p. 145-161. Bernard Lahire distingue, dans cet article, « écriture quotidienne », privée, invisible, tâche plutôt dévolue aux femmes, de l'écriture « professionnelle », dévolue aux hommes.

¹³ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Paris, éditions 10/18, 1996. Par exemple p. 99 : « Si une femme écrivait, elle devait le faire dans le salon commun. Et sans cesse on interrompait son travail [...]. »

¹⁴ J'applique donc ici au cas de la littérature française les conclusions de Françoise Héritier, *Masculin/féminin : La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 22.

nombreux romans écrits par des femmes, les livres écrits par des hommes dominent toujours le marché de même que les grands prix littéraires, qui restent majoritairement attribués à la part masculine des écrivains – exception faite du Prix Femina dont le principe même est de remédier à cela¹⁵. Mais il est vrai que les romancières, écrivant de la « fiction » donc des amusements, ont toujours été tolérées dans le champ littéraire¹⁶. Comme le dit Monique de Saint Martin à partir de la scène du XIX^{ème} siècle :

¹⁵ Pour les prix littéraires, les chiffres sont visibles ici : Observatoire des inégalités, « Des prix littéraires très masculins », en ligne, 6 décembre 2013, <http://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=281&id_groupe=15&id_mot=105&id_rubrique=114>, page consultée pour la dernière fois le 13 août 2014. Pour les chiffres de l'ensemble du milieu de l'édition, voir, pour l'année 2013 : La Barbe – Groupe d'action féministe, « Prix Goncourt – 4 novembre 2013 : L'invisibilité en chiffres », en ligne, s.d., <www.labarbelabarbe.org/img/goncourt/Goncourt_DP_Barbe.pdf>, en particulier p. 2, page consultée pour la dernière fois le 13 août 2014 – analyse qui a servi de fondement à leur action lors de la remise du prix la même année (collectif qui, lui, utilise le néologisme « autrice »...).

¹⁶ Monique de Saint Martin, « Les “femmes écrivains” et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, « Masculin/féminin 1 », juin 1990, vol. 83, p. 55.

On ne peut comprendre les différences séparant les trajectoires et la réussite des hommes écrivains et des femmes écrivains, sans prendre en compte la logique même du champ littéraire qui, par sa genèse, par son fonctionnement, ses valeurs ses représentations, tend à accorder plus d'indulgence et de reconnaissance aux hommes qu'aux femmes¹⁷.

Reste à savoir si la situation aujourd'hui des intellectuelles et femmes de lettres en France a évolué, si oui dans quelle mesure et comment leurs voix sont reçues. La thèse ici présentée vise aussi, à travers l'étude de cas d'un récit pris entre 1) le projet circonstancié d'écriture de son auteure, 2) le hors-texte biographique et socio-politique dans lequel le livre s'inscrit et parfois malgré lui – questions du féminisme, de la judéité, de la mort volontaire, etc. –, 3) la projection en réception de lecteurs et lectrices de différents lieux et de différentes générations et 4) la projection personnelle de la chercheuse incarnée que je suis, à mesurer ce point entre autres.

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.

1.2. Sur une ethnocritique maintenant et ici

Un défi

Depuis maintenant vingt ans¹⁸, l'ethnocritique de la littérature propose une lecture des œuvres littéraires de la culture légitime¹⁹ qui croise les acquis des études de lettres et les problématiques de l'anthropologie sociale et culturelle, les ethnocriticiens – passons le néologisme – s'appuyant sur le postulat que le texte littéraire, comme fait d'écriture et de langue, comme pratique sociale de l'imaginaire, comme tradition et comme objet d'art, est une *mathésis* au sens où l'entend Roland Barthes : « un ordre, un système, un champ structuré de savoir²⁰ ». Paradoxe néanmoins que l'idée de *mathésis* chez Barthes. Tout en la présentant comme l'une des « fonctions²¹ » de la littérature, il en fait, associée à la *mimésis*, l'apanage des œuvres classiques et des romans réalistes.

¹⁸ Le terminus *a quo* de l'ethnocritique pouvant être symboliquement marqué par la parution de la première monographie en la matière : Jean-Marie Privat, *Bovary charivari : Essai d'ethno-critique*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 1994.

¹⁹ Je reprends, bien sûr, l'expression à Pierre Bourdieu (notamment dans Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992).

²⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 122.

²¹ Roland Barthes, « Littérature/enseignement, entretien avec Roland Barthes », *Pratiques*, 1975, n° 5, p. 18.

Aujourd'hui, selon Barthes, le monde est planétaire, « trop surprenant » et « la science est plurielle » rendant à la fois sa représentation et la réflexion sur lui impossible :

Aujourd'hui, le texte est une "sémiosis", c'est-à-dire une mise en scène du symbolique, non pas du contenu, mais des détours, des retours, bref des jouissances du symbolique²².

Au XX^{ème} siècle, selon Barthes, le texte remplacerait l'œuvre et l'écriture, le style. D'un certain point de vue alors, proposer une lecture ethnocritique et monographique d'*Osnabrück* d'Hélène Cixous, récit contemporain et post-moderne au genre incertain, texte crypté c'est-à-dire criblé de référence dirait Derrida²³, qui travaille une écriture expérimentale, dialogique et polyphonique, partie d'une œuvre qui se

²² *Ibidem*. Pour une mise au point du rapport entre ces trois fonctions, qui deviennent alors des « forces », voir Roland Barthes, « Leçon », *Œuvres complètes V (1977-1980)*, Paris, Seuil, 2002, p. 433, sq. Malheureusement, là encore, l'antagonisme semble patent entre dire le savoir sur le monde et mettre en scène de manière jouissive un savoir sur les signes.

²³ Jacques Derrida, « H.C. pour la vie, c'est à dire... », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous : Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, 2000, p. 48.

développe en rhizomes depuis plus de quarante ans, qui tend à confondre délibérément la vie et l'écriture, à cheval également entre philosophie et littérature, théorie du texte et poésie, essai et fiction, peut sembler un défi. En effet, les premières thèses d'ethnocritique publiées jusqu'ici se sont davantage attachées à analyser les œuvres du patrimoine européen d'obédience réaliste ou retranscrivant des univers culturels depuis longtemps objets des folkloristes ou des ethnologues européenistes²⁴, à la référentialité peut-être plus facilement repérable du fait de l'éloignement dans le temps ou dans l'espace. Mais, techniquement, dans le langage des ethnologues, « il n'y a pas à proprement parler de charivari dans *Madame Bovary* et *Le Colonel Chabert* ou de carnaval dans *Le Ventre de Paris*²⁵ », tant la littérature romanesque réélabore elle-même le donné extratextuel et réorganise de manière intrinsèque son univers. C'est sur cette *transformation* que l'ethnocritique travaille justement, dans un aller-retour constant

²⁴ Jean-Marie Privat, *Bovary charivari : Essai d'ethno-critique*, op. cit. ; Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles : Une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2000 ; Guillaume Drouet, *Marier les destins : Une ethnocritique des « Misérables »*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2011.

²⁵ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 6.

entre les deux univers et entre les deux disciplines, elle qui s'essaie maintenant tout aussi bien à la poésie de Rimbaud et de Mallarmé, qu'au théâtre contemporain de Koltès ou à l'œuvre de Proust, à l'occasion de colloques, de rencontres ou de séminaires. Proposer cette *thèse* d'ethnocritique au long cours est donc aussi un défi et voudrait valoir comme poser une pierre vers la systématisation de notre approche théorique à des œuvres emblématiques de l'écriture contemporaine, dite de recherche, expérimentale ou de création. Reconstruire autrement – sur les bases anthropologiques et ethnologiques passées et actuelles – la littérature postcoloniale et d'influence déconstructionniste à l'heure où les modèles des identités, des états-nations et des communautés traditionnelles tels que nous les connaissions au siècle dernier – le vieux XX^{ème} siècle – tendent à disparaître ou à se reconfigurer.

Un paradigme

Revenons-en à notre substantif d'ethnocritique, justement, que j'emploie ici pour désigner moins ma « méthode » d'approche du texte littéraire qu'un *paradigme*,

notion la plus propre, je pense, à désigner aujourd'hui notre pratique de l'ethnocritique et celle que je souhaite défendre. En effet, nos outils, nos postulats et nos hypothèses évoluent au fur et à mesure que les études et les essais ethnocritiques se multiplient, à propos d'œuvres littéraires de différents genres (roman, théâtre, poésie, littérature pour enfants), de différentes époques (de François Villon aux écrivains contemporains), voire de différents types d'art (peinture, cinéma²⁶). Nous construisons de manière autoréflexive les principes de l'exercice de cette posture de lecture. Dans la recherche du terme le plus juste, l'article de Guillaume Drouet, « Les voi(e)x de l'ethnocritique²⁷ », représente une étape importante dans l'affirmation d'une spécificité

²⁶ Pour la peinture, voir par exemple Marie-Christine Vinson, « Simon Hantaï, *Tabula*, 1974 », communication aux « Deuxièmes rencontres de la sociocritique et de l'ethnocritique : Herméneutique et pluridisciplinarité », dir. Pierre Popovic et Jean-Marie Privat, Université de Montréal – Université de Lorraine, Metz, 2 et 3 juin 2014 (actes en cours de publication). Pour le cinéma, voir Alice Delmotte-Halter, « Duras, *Les Mains négatives* : pour une ethnocritique des films », dans Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras, le cinéma*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « Études cinématographiques », vol. 73, p. 85-115.

²⁷ Guillaume Drouet, « Les voi(e)s de l'ethnocritique », *Romantisme : Revue du dix-neuvième siècle*, 2009, 3^{ème} trim., n° 145, p. 11-23.

théorique, proposant, lui, dès cette époque, le terme de « démarche » comme alternative à celui, trop rigide, de « discipline » :

L'ethnocritique est avant tout une *démarche* au sens étymologique du terme : une façon de progresser, une manière d'avancer. Elle ne campe pas sur ses postulats, mais cherche constamment à dépasser ses propres avancées réflexives et à investir de nouveaux domaines d'études²⁸.

Mais la démarche n'est-elle pas, somme toute, ni plus ni moins qu'un geste perpétuellement vers, perpétuellement esquissé, comme nous le rappelle Littré²⁹ ?

²⁸ *Ibidem*, p. 11.

²⁹ Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994 : « DÉMARCHE : s.f. 1. / Le pas qu'on commence à faire quand on veut aller en quelque lieu ou en sortir. Il a fait une chute dès sa première démarche. / L'espace de terrain contenu dans le premier pas. [...] / Vieilli en ces deux sens qui sont les sens propres. »

L'anthologie de 2011, *L'Ethnocritique de la littérature*, propose, elle, l'emploi du mot « posture³⁰ ». « Approche³¹ », « démarche », « posture », nous le voyons, par ce champ sémantique, au stade où en sont les recherches, il s'agit davantage pour l'ethnocriticien d'un travail du corps du critique-lecteur, d'une position par rapport à l'objet, par rapport au livre ou au texte envisagé, qui lui permet de voir selon une perspective déterminée. Changer d'angle d'observation impliquerait ainsi de pouvoir lire autrement d'autres lignes de fuite du même livre considéré, comme en une anamorphose, et des lignes qui tireraient peut-être plus loin dans le temps ou vers des univers symboliques hétérodoxes a priori mais constitutifs du sens du récit. Il n'est néanmoins pas question, pour l'ethnocritique, de donner le fin mot de l'histoire ni même d'arrêter un sens ou de déterminer une lecture qui serait plus pertinente qu'une autre du texte littéraire. Il ne saurait s'agir non plus d'herméneutique, puisque le texte littéraire,

³⁰ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Sarpa, *L'Ethnocritique de la littérature*, *op. cit.*, p. 1.

³¹ Voir, par exemple, Jean-Marie Privat, « Ethnocritique et lecture littéraire » dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Sarpa, *L'Ethnocritique de la littérature*, *op. cit.*, p. 27.

selon moi, ne recèle pas de sens caché, mais plutôt d'un plaisir³² de découvrir d'autres possibles, plaisir qui, comme toute esthésie, fait émerger un savoir propre, singulier car sensible et donc dépendant du vécu et du corps de chacun, mais valable comme épistémologie pour autant qu'il fait appel, chez le sujet, à l'expérience commune d'une langue, d'une culture, d'un être-au-monde. Complexifier le sens. Et quant à *Osnabrück*, le faire sortir de ce à quoi on l'assigne trop souvent : l'autobiographie, l'écriture féminine, ou au contraire les jeux de langage et les débordements de l'imagination, d'une imagination débridée mais inoffensive. Métaphorique. En outre, la cuisine et la mère se ramifiant dans toute l'œuvre postérieure d'Hélène Cixous, de même que thèmes innervant les ouvrages antérieurs, il sera dès lors possible, à partir du trou de serrure que constitue ce livre selon notre perspective³³, de réévaluer en son entier la production

³² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

³³ Un trou pour la narratrice également. Hélène Cixous, *Osnabrück*, *op. cit.*, p. 19-20 : « J'ai une passion pour les portes. Elle me vient sans doute de la porte magique d'Osnabrück : ce qui m'attire dans la porte c'est le trou de la serrure : un détournement de la serrure au profit de la vision. La fermeture donne l'Ouvert. On ne voit jamais si bien que par ce trou. J'ai toujours su songerai-je, derrière la porte fermée de la cuisine dans laquelle j'étais encore la première et la seule à cette heure, que c'est le SANS-RETOUR qui sauve le présent éternisé. Plutôt que de me rendre au passé je devrais l'appeler au présent. »

cixousienne et les sources auxquelles elle peut puiser comme les effets pratiques qu'une telle œuvre peut créer. Sur un plan plus anthropologique, comment passe-t-on de la vie au livre et du livre à la vie, en quoi l'écriture est un rite et comment, en un sens, comme pratique féminine ici, elle peut être modalisée par le code alimentaire. Car avant tout, « les femmes cuisinent et sont fécondes³⁴ », du moins dans *Osnabrück*, du moins jusqu'à une époque récente en Europe. La cuisine est porteuse de sens et manipule les symboles, en particulier à partir d'un traitement des matières organiques et de chairs à la puissance ambivalente. Alors comment ces deux sémiosphères, l'une culinaire, quotidienne, familiale, l'autre scripturale, de prestige, à la publicité restreinte, portent toutes deux témoignage, un témoignage ritualisé, chacune à leur manière, et sous la forme du don, de la transformation, d'un passage à d'autres en vue de leur accroissement, et comment, en outre, de la mère à la fille, la translation d'un code à l'autre s'opère, dans le cadre d'une évolution des mœurs plus générale et liée à l'histoire contemporaine et à la redéfinition des fonctions homme/femme et des identités sexuelles. Voici pourquoi ma thèse.

³⁴ Noëlie Vialles, *Le Sang et la chair : Les Abattoirs des pays de l'Adour*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1987, p. 145.

Un hybride

Si, à l'instar de l'ethnobiologie, de l'ethnomusicologie, de l'ethnohistoire, etc., l'ethnocritique est bien ce que Leservoisier et Vidal appellent un « mixte disciplinaire à raison anthropologique³⁵ », ce mot-valise revendique moins, il me semble, aujourd'hui un « statut de discipline³⁶ » qu'une perspective, une manière d'appréhender les textes littéraires, la référence à un corpus théorique cohérent et la constitution d'un ensemble de textes critiques tendant à mettre à l'épreuve les concepts et les intuitions d'une

³⁵ Olivier Leservoisier et Laurent Vidal (dir.), *L'Anthropologie face à ses objets : Nouveaux contextes ethnographiques*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2007, p. 11.

³⁶ *Ibidem*.

communauté de chercheurs. Effectivement un *paradigme* scientifique au sens où Thomas Kuhn l'entend, soit : « l'ensemble de croyances, de valeurs reconnues et de techniques qui sont communes à un groupe donné³⁷ ». La discipline, en effet, outre les connotations coercitives du terme³⁸, implique un ensemble déterminé de règles de pensées et de principes de conduites institués, invariants, un objet clairement défini sur lequel appliquer uniformément ces directives, une « recette », aurait dit Stanley Fish³⁹. Une recette de cuisine. Le paradigme, lui, guide la recherche même en l'absence de règles formalisées. Il en est la prémisse car, comme le rappelle Thomas Kuhn, la règle découle de l'exercice de la pensée scientifique, de l'expérimentation, de l'empirie, et non l'inverse. Les paradigmes fournissent des modèles, un champ de référence pour une science en voie de constitution, donc de formalisation, « une manière de voir autorisée

³⁷ Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 2008.

³⁸ La traduction anglaise de *Surveiller et punir*, de Michel Foucault, ne s'intitule-t-elle pas *Discipline and Punish* (New-York, Pantheon Books, 1977) ?

³⁹ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire : L'Autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007, p. 61.

par le groupe et éprouvée par le temps⁴⁰ ». Il s'agit donc de réadapter son regard et ses outils en fonction de chaque nouvelle situation afin de valider, d'invalider ou de préciser des intuitions de recherches. Des hypothèses, réfutables⁴¹ comme telles : oui, l'ethnocritique est un paradigme aujourd'hui et a bien, comme telle, une ambition scientifique. Seul le temps et l'expérimentation sur d'autres corpus – explorer des univers linguistico-littéraires non francophones, par exemple ou bien d'autres types de symbolisation artistique –, la recherche de solutions toujours plus affinées pour résoudre les problèmes théoriques émergents, permettront de dire si elle accédera, un jour, à cette promotion.

Alors oui, un mélange. Oui, de l'hybride. Et puis :

⁴⁰ Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, op. cit., p. 258.

⁴¹ J'emploie ici la notion de réfutabilité dans le sens développé par Karl Popper dans *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, 1973.

Le mot hybride est lui-même un sang mêlé latin un ibrida de sanglier et de truie, de sauvage et de familier, à son tour emmêlé de grec par ressemblance avec hubris qui dit l'excès.

– Mais comment penser l'excès ? Où commence l'excès⁴² ?

Ainsi ce métissage entre les disciplines de l'ethnologie et celle de la critique littéraire universitaire⁴³ a l'ambition de constituer une communauté interprétative élargie et de renouveler les significations du texte littéraire, donc sa valeur même. Peut-être, oui, de penser l'excès si possible. L'excès du sens. Car, comme le rappelle encore Stanley Fish :

⁴² Hélène Cixous, « Nous en somme », *Littérature*, 2006, vol. 2, n° 142, p. 109.

⁴³ « Ethnocritique » s'orthographiait, initialement, avec un tiret (Jean-Marie Privat, *Bovary charivari : Essai d'ethno-critique, op. cit.*).

[...] les significations ne sont la propriété ni de textes stables et fixes ni de lecteurs libres et indépendants, mais de communautés interprétatives qui sont responsables à la fois de la forme des activités d'un lecteur et des textes que cette activité produit⁴⁴.

Et si les disciplines sont intrinsèquement « conservatrices », certes l'interdisciplinarité ne saurait jamais être un état de fait⁴⁵ – les stratégies interprétatives étant établies *a priori* et les règles définies par des institutions qui sont par définition dissociatrices – mais un *travail* à visée interdisciplinaire, lui, peut être effectué dans la mesure, justement, où il cherche à élaborer de nouveaux paradigmes, générant à la fois les représentations scientifiques et les procédures au moyen desquelles elles sont évaluées⁴⁶. Et c'est ce à quoi les ethnocriticiens s'efforcent, toujours à la frontière, à la limite, au *croisement* entre les deux traditions du champ des études littéraires – dont les ramifications sont multiples – et de l'anthropologie – à la définition elle-même

⁴⁴ Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, op. cit., p. 55.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 132.

problématique⁴⁷), et mis face à un objet, le texte littéraire, sacralisé depuis au moins les Lumières⁴⁸ et plus qu'énigmatique – qu'est ce que la littérarité ? Comment définir les genres littéraires ? Comment délimiter un discours littéraire ? Quoi faire de la notion de fiction ? etc.

⁴⁷ De l'ethnographie à l'anthropologie sociale et culturelle, la discipline, depuis au moins quarante ans, s'est toujours efforcée de clarifier ses méthodes et sa terminologie, de problématiser ses approches et les enjeux de ses recherches sur les sociétés, et cela tant du fait de ses origines problématiques – la colonisation –, de la nature de son objet – les « primitifs » ? les sociétés « sans écriture » ? les cultures « minoritaires » ? et qu'est-ce que la « culture » ? – qu'à cause de la remise en question, dès les années 1980, des notions de « terrain » (Arjun Appadurai, *Après le colonialisme : Les Conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2005) et d'« écriture » (Clifford Geertz, *Ici et là-bas : L'Anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié, 1996). La réflexivité fait aujourd'hui partie intégrante de sa méthodologie : Christian Ghasarian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2002.

⁴⁸ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

Ainsi, si « l’accommodation du regard ethnologique s’est faite par “recadrages” successifs⁴⁹ », nous voyons qu’il en est de même de l’ethnocritique, et cela pour des raisons intrinsèques : caractère interdisciplinaire, double filiation à des disciplines elles-mêmes problématiques, nature de son objet. Il s’agit donc bien d’un paradigme, sans corps de doctrines arrêté, car perpétuellement en voie de constitution. Une manière de voir et de faire propre à une communauté elle-même en développement. Et si des néologismes apparaissent (pas toujours euphoniques d’ailleurs : « ethnocriticien »), si d’autres ne sont plus en odeur de sainteté (le malheureux « folklorème »), cela tient à la réflexivité permanente sur les outils de recherches et sur les résultats de et par cette communauté interprétative, réflexivité qui s’opère sous la forme également de jeux de langages et d’airs de famille, de la part de chercheurs toujours ouverts à la discussion, en quête d’un consensus⁵⁰. La recherche linguistique et conceptuelle fait donc partie intégrante de la pratique ethnocritique et les notions employées ont avant tout une valeur heuristique. Un dictionnaire de l’ethnocritique ne saurait être qu’interactif,

⁴⁹ Jean-Marie Privat, *Bovary charivari*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰ Jürgen Habermas, *Théorie de l’agir communicationnel*, Paris, Fayard, 1982.

collaboratif, et fait d'un ensemble de liens hypertextes. Bref : l'ethnocritique comme un paradigme 2.0 à l'heure de l'internet et de la tablette numérique.

À ces recherches, ne saurait correspondre alors que la forme de l'*essai*, une forme non par défaut mais par nécessité. Une forme ou plutôt une non-forme, comme l'entend Theodor Adorno⁵¹. Je reprendrai à mon compte les caractères de l'essai que le philosophe développe dans la suite de son texte pour défendre mon idée : absence de forme propre, souvent « rangé dans la catégorie des amusettes⁵² » par la culture officielle, l'essai interprète au lieu de classer, il revendique la subjectivité de l'interprétation contre l'objectivité d'une discipline, affirme qu'il n'y a pas de sens certain ni de vérité ultime et que la connaissance ne saurait être que fragmentaire et contingente. En ceci, l'essai « est un défi en douceur à l'idéal de la *clara et distinctia perceptio* et de la certitude exempte de doute⁵³ », une forme ouverte et dynamique, non

⁵¹ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 6.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibid.*, p. 18.

totalisante donc non totalitaire, « un déploiement de la *lisibilité des choses*⁵⁴ », une pensée qui jaillit de la matière observée et qui colle au plus près à l'objet, en affinité, dont le seul principe intangible serait la désobéissance, « le contournement systématique des règles orthodoxes de la pensée⁵⁵ ».

⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi : L'Œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010, p. 95.

⁵⁵ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 29.

1.3. Quant à la vie, quant à l'identité

Écrire au présent

À l'aube de cette thèse et selon ma lecture naïve, bovaryste et identificatoire, je pensais étudier un sujet passé, un livre achevé, une histoire. Peut-être pas exactement une fiction mais certainement un récit imprimé et, comme tel, un objet clos, inerte, classé dans des librairies et des bibliothèques dont seul mon corps vivant émergeait. Un monument, ou une archive presque, et en prendre mon sel. Puis il y eut les rencontres avec Hélène Cixous et l'écoute de ses séminaires, étrangement proches soudain car soulevant souvent les mêmes problèmes. J'en suis maintenant au crépuscule et, le 28 août prochain, paraîtra *Homère est morte...* aux éditions Galilée, dernier livre d'elle en date alors que je clos mon étude qui ne sera, au fond, jamais achevée. *Homère*, « Ho !

Mère ! », qui parle, une dernière fois, de la mère, Ève Klein, disparue l'année dernière alors que j'écrivais. *Osnabrück*, lui, lui était consacrée le premier.

J'aurais pu faire le choix d'ignorer l'auteure Hélène Cixous vivante, « en chair et en os » comme *on* dit, faire le choix de ne pas me présenter à elle, de ne pas assister à ses lectures et à ses leçons, de ne pas suivre son actualité littéraire, de ne pas apprendre comment elle lit, elle. Faire le choix de m'immerger dans la totalité fermée d'un texte qui date, somme toute, de 1999, et refuser de me poser le problème du rapport d'*Osnabrück* à son auteure – je mets donc maintenant un « e », muet, (féminin donc muet ?). Double rapport en fait : celui de tout texte à l'écrivain qui le produit et celui, spécifique ici, du « je » du récit au « je » réel, sans qu'il ne soit ni question d'autobiographie, ni question de fiction, et encore moins d'autofiction à vrai dire et selon ce que l'écrivaine en dit. Nous pourrions parler, avec Sarah-Anaïs Crevier Goulet, d'« auto-hétéro-biographie⁵⁶ » à propos des récits d'Hélène Cixous, notion issue des

⁵⁶ Sarah-Anaïs Crevier Goulet, « Entre le texte et le corps : travail de deuil, performativité et différences sexuelles chez Hélène Cixous », thèse de doctorat d'État en littérature française, sous

travaux de Judith Butler sur le récit de soi et résonnant, pour moi, si fort de l'aphorisme bien connu de Rimbaud, « je est un autre », notion qu'il conviendrait précisément de définir et qui n'est pas, elle non plus, sans circonscrire, sans circoncrire, c'est-à-dire sans éliminer quelque chose, comme l'a bien fait remarqué Jacques Derrida⁵⁷. Car la quête de soi est-elle le point nodal de toute l'œuvre de Cixous ? Rien n'est moins sûr. Il conviendra, dans ce travail, d'aussi mesurer cela. Mais ce qui m'intéressait, et le parti pris de cette recherche, qui s'inscrivait à la fois dans une continuité et en opposition avec mes travaux sur Marguerite Duras, c'était d'être confrontée à la fois à un texte achevé et à son auteure vivante. Mon ethnocritique pouvait dès lors se complexifier, se ramifier et s'enrichir de témoignages et d'entretiens, d'une enquête quasi-ethnographique non sur le texte mais sur le hors-texte, voire même, spécifiquement pour nous, sur ce que je nommerai le *post-texte*.

la direction de Mireille Calle-Gruber et Ginette Michaud, Paris et Montréal, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et Université de Montréal, 2011, p. 8.

⁵⁷ Jacques Derrida, *Circonfessions*, Paris, Galilée, 1991.

Car si, à propos d'*Homère est morte...*, Hélène Cixous parle d' « hapax⁵⁸ », pour moi ce livre encore à venir est dans la continuité logique d'*Osnabrück*, *Osnabrück* lui-même en germe dans les œuvres antérieures à 1999 et *Ho-mère* clôturant le cycle de la mère après celui du père, alors qu'aujourd'hui se dessine plus définitivement celui du frère ou des amants. Par cycle, j'entends une accentuation simplement, une maille, un accroc dans un pull, un agrandissement de la focale sur certaines problématiques familiales – la famille origine de la tragédie depuis la Grèce archaïque, Hélène Cixous le répète, sans cesse, et se joue de son théâtre personnel – car, chez elle, comme dans la Genèse, tout est là dès le commencement et même avant la lumière. Mais maintenant qu'Ève est morte, *Osnabrück*, que je lisais comme une célébration de la vie, pourrait être lue comme élogie ou tombeau ou du moins comme leur préparation. Comme un thrène, un requiem – tradition catholique – ou comme un kaddish – tradition juive. J'ai, aujourd'hui, et du fait des événements (« ève-énements » écrirait notre auteure), eu ces deux lectures successives à propos du même objet, que je pensais initialement contradictoires, mais qui maintenant s'emboîtent : une écriture quasi-blasphématoire de

⁵⁸ Hélène Cixous, entretien avec Augustin Trapenard, « Les Bonnes feuilles », France Culture, émission diffusée le 15 juillet 2014, notes personnelles de l'auteure de cette thèse.

la vie selon l'interdit biblique de la représentation⁵⁹, une écriture comme préparation à l'ensevelissement final, *in memoriam*. Ma thèse, vous l'imaginez, a dû et doit encore aujourd'hui s'adapter à la vie, pas tant la mienne (quoique) que celle de mon sujet. Comme a dû le faire l'écriture d'*Osnabrück* en son temps aussi. Mise en abyme : figure de rhétorique facile. Et si, alors que, par la mise en relation ici *a priori* paradoxale de l'écriture (= mort) et de la cuisine (= vie), j'y lisais initialement un triomphe de la vie sur la mort et l'adieu final à la figure du père disparu, *Osnabrück* n'avait été, en fin de compte qu'une longue préparation à la disparition d'Ève, une eu-thanasie au sens littéral, soit un chemin vers la mort bonne ? Si j'avais initialement *mal* lu ? Mais y a-t-il une lecture plus juste qu'une autre ?

Vouloir mener de front la lecture d'*Osnabrück* (1999) et ma fréquentation d'Hélène Cixous dix ans plus tard (2009 - 2014) partait donc d'un principe méthodologique. Le risque inhérent étant celui d'une étude morcelée du fait de ces deux

⁵⁹ « Il y a, au sein même du judaïsme, un drame de l' "iconicité" refoulée, car le mystique est "assoiffé d'images". » Claude Gandelman et Tsili Dolève-Gandelman, « Corps-texte/texte-corps : des rites juifs comme rites textuels », *L'Homme*, 1994, t. 34, n° 129, p. 93.

types de terrain, peur que j'ai eue longtemps, mais risque auquel, aujourd'hui seulement, alors que toutes les pièces de mon puzzle s'emboîtent enfin, je pense avoir échappé. Quoi qu'il en soit, l'étude qui suit se présente, comme toute ethnocritique peut-être, modestement comme un *essai*, mais un essai progressant dialectiquement, dont la dynamique sous-jacente est faite d'allers et de retours du livre à l'actualité universitaire et littéraire d'Hélène Cixous, de ma lecture à ma correspondance avec elle ainsi qu'à nos entretiens téléphoniques, dialectique finalement donc homologique, à sa modeste échelle, à son travail d'écriture, elle qui cherche depuis toujours à joindre ces deux bouts et particulièrement dans le livre qui nous occupe. Thèse métamorphique, tributaire de mon initiation parallèle auprès de la communauté cixousienne tout au long de ces cinq années et qui pourrait en fait ne s'achever qu'avec le point final de l'œuvre de l'auteure étudiée. Encore maintenant, je me demande si, finalement, je ne suis pas victime de ce « mirage du présent dans le passé », de ce « mouvement rétrograde du vrai⁶⁰ », d'avoir voulu suivre Hélène Cixous aujourd'hui pour me rendre dans l'*Osnabrück* d'avant.

⁶⁰ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant : Essais et conférences*, « Introduction (première

L'autre, le même

Je dois encore une mise au point, nécessaire ici il me semble, aux vues des discussions que j'ai pu avoir durant mes recherches tant avec d'autres doctorants qu'avec d'autres chercheurs ou des gens extérieurs au milieu universitaire qui s'attendent peut-être à lire d'autres choses à partir de mon titre. Car cette thèse sur l'écriture et la cuisine dans *Osnabrück* et d'*Osnabrück* ne sera ni un traité de l'aliment chez Hélène Cixous ni une rétrospective des plus de cinquante ouvrages publiés par elle et qui tous, à leur manière, pourraient répondre à ma problématique. Ce sera encore moins une thèse sur l'identité juive – livre/cuisine/*kashrout* – car, outre que je ne me

partie) », Paris, P.U.F., 1969.

sens absolument pas compétente sur le sujet et que, malgré des années d'efforts, je ne le serai jamais, il me semble également évident – et là c'est l'ethnologue qui parle – qu'il ne saurait y avoir d'ethnographie, d'ethnocritique, qu'à condition de s'écarter de tout préconstruit culturel, de ne pas chercher à plaquer du mort sur du vivant – on y revient – et de rompre avec les préjugés – ici l'ethnocriticienne se fait philosophe. Je ne sais pas ce qu'est être juif, ni juive, et je ne suis pas sûre que cette entrée seule soit pertinente pour comprendre quelqu'un qui a passé sa vie à déconstruire les clichés. Si aujourd'hui Hélène Cixous se présente comme « d'une mère ashkénaze et d'un père sépharade⁶¹ », cela ne fut pas toujours revendiqué, sa mère est dite aussi non-croyante⁶², et, comme Hélène Cixous le dit elle-même souvent, sa culture est autant grecque que chrétienne, française, anglaise, arabe, indienne, etc. :

⁶¹ Hélène Cixous, « Le cri de la littérature », communication orale lors du symposium « L'en-deçà des images : Cinéma, psychanalyse, création », organisé par le Centre de Recherches sur les Images et leurs Relations de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Paris, I.N.H.A., 30 novembre 2013, notes personnelles.

⁶² Hélène Cixous, « Les Bonnes feuilles », entretien cité ci-dessus.

En France, ce qui est tombé de moi d'abord, c'est l'obligation de l'identité juive. D'une part, l'antisémitisme était incomparablement plus faible à Paris qu'à Alger. D'autre part, j'ai brusquement appris que ma vérité inacceptable dans ce monde était mon être femme. Tout de suite, ce fut la guerre. J'ai senti l'explosion, l'odeur, de la misogynie. Jusqu'ici, vivant dans un monde de femmes, je ne l'avais pas senti, j'étais juive, j'étais juif.

À partir de 1955, j'ai adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire⁶³.

Pourquoi privilégier une interprétation plus qu'une autre du code alimentaire, chez elle ? Et y a-t-il même *code* alimentaire dans le récit ? Rien de moins sûr.

Car à côté de moi, à l'heure où je rédige ces pages, à la Bibliothèque nationale, une jeune femme compulse des ouvrages sur le rapport entre « l'identité juive et l'autofiction », sur les « Juifs de France », des « dictionnaires du judaïsme » et d'autres ouvrages sur « l'écriture de la Shoah ». À l'heure où j'écris aussi, la situation en Israël-

⁶³ Hélène Cixous, dans Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, *Hélène Cixous : Photos de racines*, Paris, Des femmes, 1994, p. 207.

Palestine est catastrophique et des gens de tous bords manifestent et s'agressent à Paris. En outre, les actes antisémites en France ne font qu'augmenter depuis l'an 2000⁶⁴. Pour ma part, je ne sais ni quel terme employer pour parler du massacre perpétré par les nazis ni en quoi une identité ou une religion peuvent déterminer une manière spécifique de penser. Car, suivant ici aussi Cixous, il me semble fondamentalement que la culture, notion si difficile à définir mais que je qualifierais pour ma part en tout cas de *générationnelle*, est créée par chacun, par chaque sujet – ce serait même, il me semble, ce qui le définit :

⁶⁴ Marc Knobel, *Haine et violences antisémites : Une rétrospective 2000-2013*, Paris, Berg International, 2013. Je dois au hasard, un hasard de dernière minute, d'avoir pu consulter ce livre, hasard ou nécessité qui m'a rappelé à l'actualité immédiate, au politique et au concret de ce que je fais, de la littérature, des « humanités ».

Il n'y a pas plus de « destin » que de « nature » ou d'essence, comme tels, mais des structures vivantes, prises, parfois figées dans des limites historico-culturelles, qui se confondent avec la scène de l'Histoire à tel point qu'il a été longtemps impossible et qu'il est encore difficile de penser ou même d'imaginer l'ailleurs. Actuellement nous vivons une période transitionnelle – telle que la structure classique apparaît comme pouvant être fissurée⁶⁵.

Littérature / invention de soi / invention de la culture : voici un axe fondamental de mes recherches que je souhaiterais étayer ici grâce à l'ethnocritique et tant du point de vue de l'écriture du discours littéraire, discours constituant rappelons-le⁶⁶, que du point de vue de sa réception – son *incorporation* plutôt, par l/a/e lect/rice/eur lisant dans un cadre non scolaire, non universitaire, mais au contraire familial et quotidien. Plus fondamentalement, dans les pages qui vont suivre, je souhaite mettre en évidence le rôle

⁶⁵ Hélène Cixous, « Sorties », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 109.

⁶⁶ Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COntEXTES*, 2006, n° 1, mis en ligne le 15 septembre 2006, <<http://contextes.revues.org/93>>, page consultée pour la dernière fois le 8 août 2014.

essentiel de l'écriture littéraire dans l'invention de soi, une écriture que je définirais comme sensorielle-intellectuelle donc ne travaillant ni par concepts ni selon une logique aristotélicienne, et qui seule, parce que mixte, peut permettre la résolution de ce que Jack Goody nomme, à partir d'une approche anthropologique que je souhaiterais étendre, les « contradictions cognitives⁶⁷ » (entre le moi et l'autre, entre le dedans et le dehors, entre le privé et le public, entre le particulier et le général, l'homme et la femme, le rationnel et l'irrationnel, le connu et l'inconnu, etc.). Cixous ne dit pas autre chose, ne fait pas autre chose, dans son domaine. Et si certains penseront que je dois mon intuition de recherche à mon immersion dans la pensée cixousienne, en territoire *hélénique*, je leur rétorquerai au contraire, que je la dois d'abord 1) à mes recherches antérieures ; 2) à la lecture précoce de Claude Lévi-Strauss⁶⁸ croisée à celle d'Ernesto de

⁶⁷ Jack Goody, *La Peur des représentations : L'Ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 30.

⁶⁸ Notamment Claude Lévi-Strauss, « L'efficacité symbolique », *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1985, p. 213-234.

Martino⁶⁹ ; 3) accessoirement à ma pratique personnelle de l'écriture mais sur ce dernier point passons.

Subjectivité donc de ma thèse, ce qui en limite peut-être le point de vue mais qui détermine également l'intensité de mon engagement à comprendre mon terrain, à faire sens et à transmettre mes conclusions : « better deeply than broadly⁷⁰ » n'est-elle pas au principe de toute ethnologie ? Subjectivité également nécessaire comme garante de l'éthique de l'enquête de terrain et de la restitution des résultats au plus près de la réalité sentie :

⁶⁹ Ernesto de Martino, *Le Monde magique : Parapsychologie, ethnologie et histoire*, Verviers, Gérard et Co., coll. « Marabout Université », 1971.

⁷⁰ Juha Pentikäinen, « Shamanism as Narrative Performance », *Shamanism and Culture*, Helsinki, Etnika Co., 1998, p. 59.

« [...] non que l'ethnologie soit littérature, mais parce que au contraire elle ne cesse d'être incertaine que si l'homme qui parle de l'homme ne porte pas lui-même un masque⁷¹. »

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, « De Mauss à Claude Lévi-Strauss », *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 133.

2. *UN TERRAIN CONTEMPORAIN*

« Avant tout, il faut savoir poser des problèmes. »

Gaston Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique.

« Moi, j'aime la Géographie. La Géographie c'est vrai, dit Ève.

La Géographie n'est pas la gloire. »

Hélène Cixous, Osnabrück.

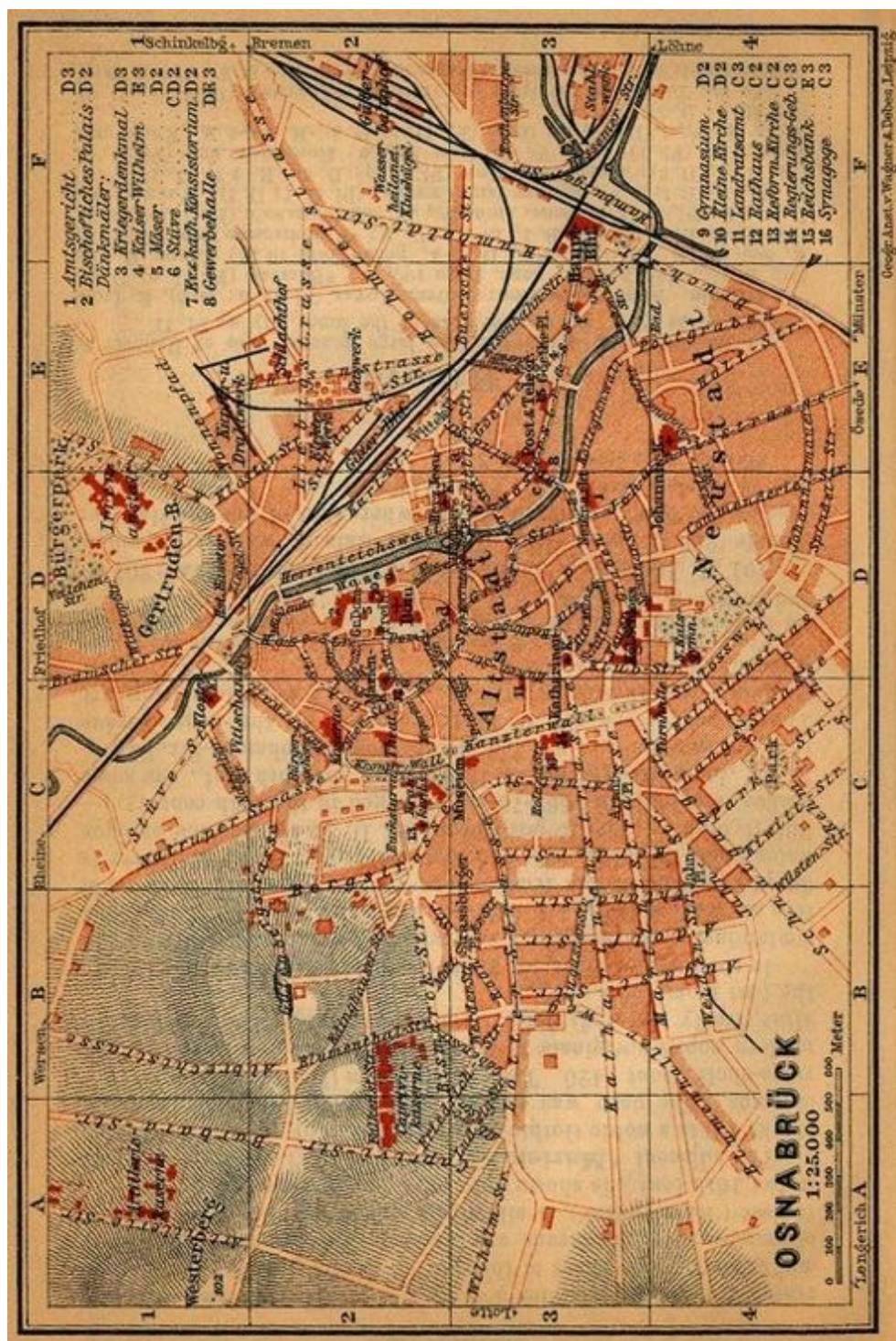


Illustration 3 : Osnabrück en 1910, l'année de naissance d'Ève Klein. *L'Allemagne du Nord jusqu'aux frontières bavaroises et autrichiennes : Guide du voyageur*, Karl Baedeker, Leipzig - New York, Karl Baedeker - Charles Scribner's Sons, 1910, 15^{ème} édition.

Source : Wikimedia Commons.

2.1. Portrait de l'écrivaine en femme de lettres postmoderne

Des e dans le panier

Le lecteur, la lectrice, l'a-lecteur, sûrement déjà interpellés, ont donc remarqué qu'« auteur » tout comme « écrivain » ou encore « chercheur » sont féminisés ici lorsqu'ils s'appliquent à qualifier des femmes. Si la « féminisation des noms de métiers,

fonctions, grades et titres¹ » en français fait débat en France depuis le premier décret du 29 février 1984, instituant une commission de terminologie spécifiquement attachée à ce sujet – moins au Québec beaucoup plus radical sur ce plan –, si leur à-propos n'est pas toujours très bien légitimé – docteure/doctoresse par exemple –, si même cela peut heurter l'oreille – j'ose à peine écrire « écrivaine » car « écri-vaine » également phoniquement –, il me semble essentiel, tout au long de ce travail, de distinguer la posture d'Hélène Cixous comme celle d'une femme et d'insister sur ce point, ce qu'une telle féminisation permet plus aisément qu'une périphrase réitérée. Parti pris théorique donc et circonstanciel qui n'est, de ma part, ni une position de principe ni un acte de

¹ Je reprends ici les termes officiels. Depuis 1984, plusieurs lois, circulaires, notes et décrets gouvernementaux ont été publiés en faveur de la féminisation des noms d'activités en France. L'usage ne suit pas forcément la prescription d'autant plus que l'Académie française s'est elle-même longtemps élevée contre un tel *passage* au féminin. À noter que Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss étaient les rédacteurs et signataires de la *Déclaration de l'Académie française du 14 juin 1984*, inaugurale du débat qui se joue depuis lors et dans lequel chacun essaie de prendre position comme il peut/veut. En témoignent, par exemple, les innovations de formulation ou les rappels à l'ordre qui émaillent régulièrement les débats de l'Assemblée Nationale. *La Déclaration de l'Académie du 14 juin 1984* est consultable sur internet : Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss, « Féminisation des titres et des fonctions, le 14 juin 1984, déclaration de l'Académie française », en ligne, <<http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-titres-et-des-fonctions>>, page consultée pour la dernière fois le 9 août 2014.

militantisme. Il convient, il me semble, d'entrée de je(u), d'être claire sur ce point afin d'éviter tout reproche de néologisme ou, pire, de barbarisme ou d'engagement. En effet, contrairement à Marguerite Duras, par exemple, pour qui « écrivain » était un métier, voire même un être-au-monde, s'exerçant au neutre et qui n'accepta jamais de féminiser ce mot, Hélène Cixous postule, elle, qu'il existe un ancrage énonciatif féminin.

La question du féminisme cixousien est complexe et ce d'abord parce qu'au cours d'une carrière de plus de cinquante ans, la position de l'auteure a pu évoluer au gré des circonstances et des événements socio-politiques. Les écrits critiques sur le sujet tendent à ignorer ce facteur alors que la réédition, en 2010, du « Rire de la Méduse² », écrit pamphlétaire phare du mouvement féministe international dans les années 1970, permet de faire le point autrement et que Cixous, lors de ses séminaires ou encore dans la préface à la réédition de 2010, n'hésite pas également à le rappeler. Le *Rire de la Méduse*, aujourd'hui devenu un livre, n'est-il pas complété maintenant par d'« autres

² Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », 1975, n° 61, p. 39-54.

ironies³ » ? Plus précisément, si dans son article, qui date néanmoins de 2000 donc antérieur à la réédition du « Rire de la Méduse », Merete Stistrup Jensen démontre avec brio les limites de la théorie cixousienne des genres sexuels⁴, peut-être aussi cherche-t-elle une systématisation de ce qui n'en appelle pas. Cixous ne s'est en effet jamais posée comme idéologue de ce côté ni d'aucun autre d'ailleurs. Pour Merete Stistrup Jensen, le féminisme d'Hélène Cixous s'articule autour de trois fondamentaux : oralité, corporalité, dépropriation qui aboutissent, d'après elle, à « une vision a-historique des femmes⁵ ». C'est oublier néanmoins qu'il s'agit, pour « Le Rire de la Méduse » comme pour « Sorties⁶ » de textes de circonstance à fort effet rhétorique, que Frédéric Regard

³ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

⁴ Merete Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *Clio : Histoire, femmes, sociétés*, 2000, n° 11, en ligne, < <http://clio.revues.org/218>>, page consultée pour la dernière fois le 21 août 2014.

⁵ *Ibidem*, paragraphes 10, 12, 15 et 19 pour la citation.

⁶ Également repris dans Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *op. cit.*, p. 69-197.

n'hésite pas, dans sa préface, à qualifier de « manifeste⁷ » car visant, de la part de Cixous, à produire des effets « historiques », à frapper fort, en conjuguant notamment question féminine et question coloniale.

Il s'agit donc bel et bien d'un texte engagé qui prend, pour arme, le corps de la femme, un texte incorporé par une femme, car le corps de la femme est/était alors « inacceptable⁸ ». Plus qu'une femme d'ailleurs, il s'agit de Méduse, un visage, un masque, d'une Méduse qui rit, figure emblématique du retournement carnavalesque⁹ de l'ordre du monde et donc de toute hiérarchie, homme/femme si l'on veut mais qui n'est que le masque d'une domination sociale généralisée pour Cixous qui n'est pas vraiment marxiste, donc domination et oppression qui s'expriment pour elle, et parce que femme de lettres, davantage dans des termes culturalo-linguistiques qu'économiques :

⁷ Frédéric Regard, « AA ! », dans Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁹ Carnavalesque qu'a également relevé Frédéric Regard de son côté, *ibidem*, p. 13. Le signe de Vénus n'est-il pas aussi comme un Sacré-cœur à l'envers ?

Revenons à l'esprit du *Rire de la Méduse*. Il ne se cache pas, ce rire. Il dit l'amusement aux multiples nuances, foison d'ironies, d'hilarités, de colères, de moqueries de moi-même et de toi, l'irruption, la sortie, l'excès, j'en ai par-dessus la tête, j'ai des langues par-dessus la tête. J'en ai plein la poche. Et je ne mets pas ma main devant ma bouche pour cacher mon éclat.

Assez !

J'ai crié.

On crie une fois¹⁰.

Il ne faudrait donc pas oublier de rire et de se rappeler le geste d'écriture de Cixous en lisant ces textes imprimés, qu'il s'agisse de leur édition originale ou de leur reprise aujourd'hui dans un tout autre contexte. En outre, si Cixous a pu participer un temps au Mouvement de Libération des Femmes, mouvement d'où sont issues les éditions des Femmes, je le rappelle, il est à noter qu'au moment où *Osnabrück* est publié, l'auteure a déjà entamé sa collaboration avec les éditions Galilée¹¹, maison

¹⁰ Hélène Cixous, « Un effet d'épine rose », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 27-28.

¹¹ Hélènes Cixous et Jacques Derrida, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998.

davantage tournée vers les problématiques de la philosophie et des écritures postmodernes. *Osnabrück* sera d'ailleurs son dernier ouvrage chez Antoinette Fouque alors que ceux qui viendront après seront, tant thématiquement que stylistiquement, dans la parfaite continuité de l'œuvre que nous étudions, comme en témoignent des archives communes¹². Il est facile de penser que le différentialisme et l'égalitarisme prôné par les partisans du M.L.F. et repris par les éditions des Femmes ensuite ont pu devenir sclérosants, à un moment, pour « l'écriture de recherche¹³ » que pratique Cixous, malgré également l'évolution théorique sur ce plan des éditions des Femmes - Antoinette Fouque, qui restent néanmoins comme leur nom l'indique toujours, fondées sur la séparation là où Cixous cherche à mélanger.

¹² En particulier pour *Les Rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000, et *Le Jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, 2000.

¹³ Fanny Mazzone, « Les éditions des Femmes (1972-2001) », dans Danielle Bajomée, Juliette Dor et Marie-Élisabeth Henneau (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007. Voir aussi, à paraître, Fanny Mazzone, *L'Édition féministe en quête de légitimité : Capital militant, capital symbolique (1968-2001)*, issu d'une thèse de doctorat d'État, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », à paraître.

Alors non, l'œuvre d'Hélène Cixous n'est pas féministe¹⁴ ni même d'une écriture-femme¹⁵ mais bien relevant d'un *genre* qualifié par elle, parfois, de féminin : libre, volontiers rabelaisien, toujours polyphonique, déconstructionniste et émancipateur¹⁶. Parler femme, mettre en scène l'hystérie ou porter l'accent sur un corps paroxystique participent, chez Cixous, d'une volonté politique et polémique de montrer le caché et l'envers du décor. En ce sens, dévoiler l'obscène serait la seule « féminité » de l'écriture, s'il devait y en avoir une, si « l'écriture féminine » n'était pas qu'un effet de langage et de catégorisation. Écrire en femme, à partir d'un ancrage énonciatif féminin pour Cixous, tel que je l'entends ici et que je l'interprète après cinq ans d'immersion en territoire cixousien, serait d'abord, comme chez Duras chez qui Cixous

¹⁴ Entretien avec Hélène Cixous, Paris, 14 novembre 2011.

¹⁵ Écriture-femme : l'écriture propre d'une femme entendue comme déterminée socialement par son sexe, telle que l'entend Béatrice Didier dans *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981.

¹⁶ Que Cixous associe volontiers à Jean Genet, Proust, Kleist ou Shakespeare, par exemple. Voir sur ce point : Hélène Cixous, séminaires du Collège International de Philosophie, Paris, 2009-2014 et Hélène Cixous, « Sorties », dans Catherine Clément et Hélène Cixous, *La Jeune née*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1975, p. 183.

avait reconnu également des « effets de féminité¹⁷ », se jouer des étiquettes et des catégories et s'en servir pour bousculer la pensée et la vie. Projet littéraro-politique de l'écriture cixousienne dans lequel s'est inscrit un temps, prioritairement, le féminisme mais qui est, au fond, plus généralement, carnavalesque et issu de la déconstruction, pour « faire passer dans l'écriture ce qui a toujours été interdit jusqu'ici¹⁸. »

Et cela n'a rien à voir avec un sexe ou une biologie mais avec une posture prise dans une configuration sociale :

¹⁷ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 43, en note.

¹⁸ Hélène Cixous, « Quand je n'écris pas, c'est comme si j'étais morte », entretien avec Jean-Louis de Rambures, 9 avril 1976, dans Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 56-63.

Donc souplesse infinie des différences sexuelles qui ne se laissent pas commander par l'objectivité anatomique ou biologique¹⁹. Il s'agit d'amour – pas seulement d'anatomie ni d'espèce, ni d'hormones ni de gènes, il s'agit de lecture²⁰.

Une lecture de l'écart entre les gens et entre les êtres plus généralement, une lecture de la différence, de la différance, c'est-à-dire une interprétation qui soit circonstanciée et circonstancielle car impliquant un lecteur et un livre, une posture d'énonciation et une position de réception, d'où la féminisation des termes dans cette thèse. Car au final, nous dit l'auteure dans *Benjamin à Montaigne*, véritable « suite » d'*Osnabrück* :

¹⁹ À comparer avec, cette citation d'Antoinette Fouque, dans la présentation internet des éditions Des femmes, : « Né-e fille ou garçon, on devient femme ou homme, masculine ou féminin : écrire ne sera donc jamais neutre. Le destin anatomique se marque, se démarque ou se remarque... » (Antoinette Fouque, « Les éditions Des femmes », en ligne, <<http://www.desfemmes.fr/histoire.htm>>, page consultée pour la dernière fois le 21 août 2014).

²⁰ Hélène Cixous, « Nous en somme », *op. cit.*, p. 105.

[...] tout dans cette scène était une question de *e muet*, du sort de la marque féminine dans la langue française *et* dans la cuisine, du statut du *e muet* aussi bien comme grande question de la prosodie française avec le mystère de la rime féminine dont le mutisme s'il est remarqué est à l'instant obliéré, que comme métaphore phonique des relations familiales²¹.

Comme le rappelle Christine Planté, la figure du *e « muet/caduc/instable/féminin – et susceptible de disparaître²² »* soulève aussi, et avant tout, des questions d'imaginaires de la langue liées à la situation socio-politique globale de locuteurs pris dans un univers culturalo-linguistique en concurrence avec d'autres cosmologies, à tel point que l'auteure de l'article parle de « légende » à son propos. Ainsi, quant à la question de la féminisation des noms de métiers et de fonctions, écrit-elle finalement :

²¹ Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne : Il ne faut pas le dire*, Paris, Galilée, 2001, p. 18.

²² Christine Planté, « Voilà ce qui fait que votre *e* est muette », *Clio : Histoire, femmes, sociétés*, 2000, n° 11, paragraphe 1, en ligne, <<http://clio.revues.org/215>>, page consultée pour la dernière fois le 26 août 2014.

Il est certain que les partisans de l'immobilisme linguistique ont la conviction qu'on veut toucher là, à travers la langue, à la définition des sexes et de leurs rôles, mais ils ont probablement aussi le sentiment confus qu'on porte atteinte à d'autres valeurs, dont ce *e* qui sert à la féminisation constitue une allégorie : nation, francité, poésie, part de rêverie, voire possibilité d'une différence de soi à soi dans la langue²³.

Pour Hélène Cixous également, on écrit toujours de quelque part et à partir notamment d'un corps qu'une réduction phénoménologique inscrit comme lieu premier et nécessaire, donc un corps organique et traversé d'images et de flux, – d'où la nécessité chez elle de l'écriture manuscrite initiale – c'est-à-dire d'une économie libidinale propre et fluctuante. À partir d'une énergétique, d'un inconscient, mouvant par définition, tantôt homme, tantôt femme, bisexuel, parfois même animal, que la littérature permet aussi d'inventer, de réinventer et de transformer²⁴. Puissance performative et salvatrice du langage littéraire quant aux pulsions intérieures, quelles qu'elles soient, la première,

²³ Christine Planté, « Voilà ce qui fait que votre *e* est muette », *op. cit.*, paragraphe 36.

²⁴ Hélène Cixous, « Nous en sommes », *op. cit.*

la fondamentale étant vraisemblablement pour Cixous celle de crier²⁵. Reste à savoir qui ou quoi, dans la cuisine d'*Osnabrück*, incarne ce e muet, ce caché à expectorer, et pourquoi y travailler.

*Cixous géographique*²⁶

²⁵ Crier/écrire, quasi-anagrammes. Voir en particulier Hélène Cixous, *Ayaï ! Le cri de la littérature*, Paris, Galilée, 2013. D'aucuns pourront toujours penser qu'il s'agit encore là de féminité, de forclusion du symbolique, etc., et que je suis féministe avec mon « obscénité » (notamment Merete Stistrup Jensen, *op. cit.*, paragraphes 22-25), ce que je me passe de commenter en pensant à Georges Bataille et pas seulement.

²⁶ De même, j'écirai plus volontiers dans cette thèse « Cixous » qu'« Hélène Cixous » ou « Hélène », bien que ces deux derniers modes de nomination soient privilégiés à la fois par les auditeurs et par les proches de l'écrivaine. Non par irrespect mais parce que, tout comme Proust ou Flaubert, l'apostrophe par le nom seul me semble au contraire emblématiser le passage du privé au

En sondant de manière informelle les différents publics auxquels j'ai été confrontée durant ma recherche, publics que l'on pourrait souvent qualifier de populaire en tout cas de non spécialiste, je dois bien avouer que peu de mes interlocuteurs connaissaient Hélène Cixous, et encore moins en France que dans le monde anglo-saxon où sa pensée des genres sexuels, d'inspiration constructiviste, a été accueillie avec plus d'enthousiasme qu'ici et a profité de l'engouement des universités américaines pour ce que l'on a nommé par la suite, la *french theory*. Dans le domaine francophone, les œuvres et les idées d'Hélène Cixous, si elles sont partiellement médiatisées par la radio (France Culture) ou la presse écrite (*Libération*, *L'Humanité*), restent avant tout l'apanage d'intellectuels, de spécialistes de ces questions, d'universitaires, de jeunes étudiants ou de personnes l'ayant côtoyée depuis longtemps – elle est sur la scène

public de la personne de l'écrivaine et le caractère patrimonial de son œuvre. En pénétrant dans la communauté cixousienne, il m'a fallu faire un choix pour parler d'elle à la troisième personne et c'est celui que j'ai privilégié. Sur le problème de « se faire un nom » quand on est femme et écrivaine, voir ce qu'en montrent les romans des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles d'après Nathalie Heinich, *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, et surtout partie 7 : « La femme non-liée ».

publique depuis les années 1960 – et l’ayant accompagnée dans ses différentes luttes. Un public d’experts en somme, dû autant au personnage d’Hélène Cixous, qui se place en marge du monde de l’actualité et de l’industrie culturelles, qu’à une œuvre exigeante et travaillant de manière réflexive et critique la matière littéraire qui s’échafaude maintenant depuis longtemps – l’âge de Cixous expliquant également sa plus grande discrétion. Alors je détaillerai même si certains pourront penser d’abord que je frôle l’interprétation psychologue. Mais de même qu’on ne peut étudier la biographie de l’auteure sans se pencher sur ses livres, de même on ne peut imaginer parler de ses récits sans se pencher sur sa biographie. Rapports incestueux entre l’écriture et la vie, qu’elle ne dissocie d’ailleurs pas, dans sa pratique – nous le verrons à l’état palpable lors de l’analyse génétique d’*Osnabrück* plus bas. Je parlerai pour ma part, dans la continuité des travaux de Jérôme Meizoz²⁷, de posture d’écrivain. Car :

²⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

« life writing », as she calls it, is a key topic for her imaginative and critical enterprise in the fields of poetic fiction, literary theory, feminist analysis, and the theater²⁸.

En effet, Hélène Cixous est née en 1937 à Oran, Algérie, « territoire français » à l'époque, d'Ève Klein, originaire d'Osnabrück (1910-2013), née à Strasbourg, ville entre temps redevenue française, ayant fui dès les années 1930 les persécutions nazies perpétrées à l'encontre des Juifs allemands grâce à la double nationalité qui lui avait été octroyée après 1918, donc ashkénaze, et de Georges Cixous (1909-1948), lui séfarade, dont la famille est originaire du Maroc et, plus loin encore dans l'histoire, de l'Espagne. Hélène Cixous a un frère, Pierre. Deux ans plus tard, la Seconde guerre mondiale est déclarée, l'Algérie française collabore et, le 7 octobre 1940, suite à l'abrogation du décret Crémieux, la famille perd sa nationalité française. Réhabilités comme citoyens français par le Comité français de la Libération nationale le 20 novembre 1943, soit

²⁸ Carola Hilfrich, « Hélène Cixous », *Jewish Women : A Comprehensive Historical Encyclopedia*, publication de la Jewish Women's Archive, en ligne, 1^{er} mars 2009, <<http://jwa.org/encyclopedia/article/cixous-helene>>, page consultée pour la dernière fois le 10 août 2014.

quasiment un an après le débarquement des Alliés à Alger, les Cixous subissent donc le sort singulier réservé aux Juifs d'Algérie lors de la Seconde guerre mondiale. Singulier par comparaison avec les Juifs de la métropole comme avec ceux du reste de l'Europe, massivement déportés. Singulier également par comparaison avec le sort que le Code de l'Indigénat réservait aux musulmans d'Algérie « sujets français », des Juifs, c'est-à-dire des moins que rien sous Vichy, puis soudainement un jour redevenus français, carte d'identité toujours à la merci des changements politiques donc du temps.

Outre les vicissitudes de nationalité liées à son appartenance religieuse ou à celle qu'on lui attribuait, Hélène Cixous a dû subir un troisième exil, géographique cette fois, celui lié à la décolonisation de l'Algérie. Car, si elle avait quitté Alger dès 1955 pour suivre une khâgne au lycée Lakanal, où les filles étaient minoritaires, les Juifs également et les élèves originaires d'Algérie encore moins, à partir de 1971, date de l'expulsion de sa mère d'Alger où elle exerçait alors encore sa profession de sage-femme, Hélène Cixous ne pourra plus et ne voudra plus y retourner pendant plusieurs

dizaines d'années²⁹. Accession puis destitution de la citoyenneté française, exode de l'Algérie après 1962, sans parler des autres exodes passés ou mythiques fondateurs de la religion et de la pensée juives : nous le voyons là, les « exils multiples³⁰ » des Juifs français d'Algérie, pour reprendre l'expression de Benjamin Stora – plus juste, à reconstituer la vie de Cixous en Algérie, que cette autre, de lui aussi, : « les trois exils³¹ » – s'inscrivent très tôt dans la biographie d'Hélène Cixous et s'y inscrivent de manière fondatrice. Autre forme d'exode également que le déménagement des Cixous

²⁹ Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, Photos de racines*, Paris, Des femmes, 1994, p. 211. Si cet ouvrage mentionne qu'Hélène Cixous n'y retournera « plus jamais », il est à noter que, depuis, et selon l'adage « il ne faut jamais dire jamais » qui lui va si bien – nous verrons pourquoi –, l'écrivaine a pu s'y rendre, lourd pèlerinage sujet des *Rêveries de la femme sauvage* (Paris, Galilée, 2000), écrit dans la foulée d'*Osnabrück*, comme en témoignent les archives déposées à la BnF.

³⁰ Benjamin Stora, « Exils multiples des Juifs d'Algérie », dans Shmuel Trigano (dir.), *L'Identité des Juifs d'Algérie : Une expérience originale de la modernité*, Paris, Collège des Études Juives, éditions du Nadir de l'Alliance Israélite Universelle, 2003, p. 17-29.

³¹ Benjamin Stora, *Les Trois exils : Juifs d'Algérie*, Paris, Stock, 2006. Il les nombre ainsi : 1) décret Crémieux de 1870 qui fait passer les Juifs d'Algérie du statut d'autochtone maghrébin à celui de citoyen de la République française ; 2) abolition du décret Crémieux en 1940 ; 3) départ d'Algérie en 1962.

d'Oran à Alger pour que George Cixous puisse plus facilement y exercer la médecine. Il me semble que la biographie d'Hélène Cixous par Carola Hilfrich, si précise et détaillée par ailleurs, passe trop vite sur ces points de l'histoire d'Algérie déterminant, pour l'écrivaine, ses engagements politiques futurs et ses activités d'intellectuelle.

Le problème des racines et de la judéité de la famille Cixous se complexifie aussi du fait du mariage mixte des parents qui, ayant le tort déjà d'être franco-allemand alors que la guerre se déclare, est aussi un mariage séfarade-ashkénaze, type d'union vécu tragiquement à l'époque, comme un deuil ou du moins porteur du mauvais œil pour les séfarades, par exemple. D'un autre côté, Omi n'appelait-elle pas son gendre, Georges Cixous, *Zigeuner*, soit « le gitan » en allemand³² ? Car une union entre des communautés religieuses certes professant la même foi mais séparées par le rite mais surtout par la culture – donc la cuisine, les repas d'apparat séfarades étant emblématisés par le couscous, le sucré et les épices³³ – et la langue vernaculaire – judéo-espagnol vs

³² Hélène Cixous, « Nous en somme », *op. cit.*, p. 107.

³³ Richard Ayoun et Bernard Cohen, *Les Juifs d'Algérie : 2000 ans d'histoire*, Paris, J.-C. Lattès, 1982, p. 17.

yiddish ou plus exactement ici langues arabes et latines vs langues germaniques³⁴. Hélène Cixous est composée d'un « Est » et d'un « Ouest », d'une « gauche » et d'une « droite », d'un « Sud » et d'un « Nord », Espagne-Maroc et Hongrie-Allemagne, elle-même étant née pour ainsi dire au milieu, en Algérie, à Oran, où Samuel, le grand-père paternel, tenait une boutique à l'enseigne éloquente : « Les Deux Mondes ». « J'ai une enfance à deux mémoires³⁵ », conclut Hélène sur ce point, enfance multiculturelle et plurilingue, à l'oreille bercée par le français, l'allemand, l'espagnol, l'hébreu et l'arabe, toutes langues qui coexistaient à l'intérieur de la maison. Une situation marginale, pour le pôle supplémentaire « Nord », « oriental » et « droit », que ne connut pas Jacques

³⁴ Les Klein ne parlaient pas yiddish. En tout cas ni la mère ni la grand-mère d'Hélène (Hélène Cixous à Cécile Wajsbrot, « Écrire la catastrophe : Témoignage et fiction », Paris, Maison de la Culture Yiddish, 28 avril 2011, notes personnelles).

³⁵ Hélène Cixous dans *Hélène Cixous, Photos de racines*, op. cit., p. 183, de même que tous les mots en mention des lignes précédentes.

Derrida, par exemple, issu lui de deux parents séfarades, compagnon de route de Cixous, si proche par ailleurs que presque son jumeau³⁶.

Identité précaire aussi du fait de la mort précoce du père, docteur en médecine – Hélène Cixous avait alors dix ans. Cet événement marque d'ailleurs symboliquement les commencements de la biographie d'Hélène sous forme de « générique » établie par Mireille Calle-Gruber³⁷ et commande à Ève Cixous, qui ne se remariera jamais, de reprendre alors ses études de sage-femme – c'est-à-dire : littéralement « femme sage », ou encore « femme-qui-aide³⁸ » dans les sociétés rurales européennes traditionnelles, accoucheuse tout comme la mère de Socrate qui avait étudié également et pratiqué la maïeutique et muse de son fils qui l'imita sur le plan des esprits – pour subvenir aux besoins du trio, métier qu'elle exercera jusqu'à son expulsion d'Algérie. Trio ou plutôt

³⁶ Benoît Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, en particulier partie I : « Jackie : 1930-1962 » et p. 22-25.

³⁷ Mireille Calle-Gruber dans *Hélène Cixous, Photos de racines*, *op. cit.*, p. 209.

³⁸ La femme-qui-aide « faisant » alors aussi bien les bébés que les morts. Yvonne Verdier, « La femme-qui-aide et la laveuse », *L'Homme*, 1976, t. 16, n° 2-3, p. 103-128.

quatuor, car depuis sa sortie d'Allemagne et jusqu'en 1977, Ève sera accompagnée de sa mère d'Osnabrück, Rosy Jonas ou Omi dans les textes et les biographies. Osnabrück d'abord c'est elle : Omi, « mamie » en allemand mais également anagramme de « moi » – Hélène Cixous fut une élève de Lacan et est une joycienne alors je me permets ce jeu de mots.

Aujourd'hui Ève Cixous, née Klein, est morte, disparue à l'été 2013. L'événement tant redouté a eu lieu. Et ce n'est ni d'Algérie, ni de sa nationalité, ni de sa religion, ni de son passé ou du passé de ses parents qu'Hélène Cixous dit être en exil, mais bien « de [s]a mère », « en mal de mère », comme Ève le fut d'elle aussi³⁹. Un exil non déterminé par le décès mais bien plutôt constitutif d'une relation, d'un imaginaire familial, distance invisible qu'*Osnabrück* tente justement de résorber. Mais une mère

³⁹ Hélène Cixous à Alexis Nuselovici, « Exils : Une rencontre avec Hélène Cixous », séminaire « L'expérience de l'exil » dirigé par Alexis Nuselovici dans le cadre du Collège d'Études Mondiales fondé par Michel Wieviorka, Paris, F.M.S.H., 16 janvier 2014, notes personnelles.

qui « s'étend aujourd'hui sur un siècle et trois continents⁴⁰ », une mère mythique, qui s'appelle Ève, « Ève, notre mère⁴¹ », emblématique également, de par son éloignement, de la destruction des Juifs d'Europe⁴² auquel la famille exilée a partiellement échappé. Il y a les exilés, il y a les déportés. Entre les deux mondes, il y a Ève Klein-Cixous. Et l'invisibilité de ce massacre par Hélène Cixous, si jeune à l'époque et résidant en Algérie, le trou que cela fait dans sa biographie, est aussi l'un des enjeux de l'écriture d'*Osnabrück*. Car la catastrophe – rappelons-le : *shoah* en hébreu –, l'écrivaine dit la vivre dans le décès précoce de son père, dans l'angoisse de la menace de la mort de sa mère (nous sommes en 2011), et n'écrire ainsi qu'« après chaque fin du monde » et ce « pour rebroder la plaie⁴³ ». L'histoire familiale devient alors analogue, à une échelle

⁴⁰ Hélène Cixous, « Fremdworte sind Glücksache », *La Pensée de midi*, Actes Sud, 2001, vol. 2-3, n° 5-6, p. 18.

⁴¹ Hélène Cixous, *Osnabrück*, quatrième de couverture rédigée par l'auteure.

⁴² Je reprends l'expression de Paul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, 3^{ème} édition.

⁴³ Hélène Cixous à Cécile Wajsbrot, conférence citée.

réduite, à l'histoire mondiale. Quant à l'incommunicabilité de cette expérience, elle se traduit autrement chez Cixous mais également dans les termes du quotidien :

Je n'ai jamais fait qu'écrire près de la catastrophe, après la catastrophe – je suis une envoyée de la catastrophe [...]. Ce que je veux écrire c'est ce que je ne peux pas écrire. Dès que je ne peux pas, je veux⁴⁴.

« Il ne faut jamais dire jamais », donc. Et l'un des premiers interdits scripturaux qu'Hélène Cixous s'était posé, c'était d'écrire sur sa mère justement, interdit dont elle prend conscience et qu'elle enfreint dès 1991, dans le même mouvement, lors d'une communication prononcée à l'occasion d'une rencontre universitaire sur la notion de féminité⁴⁵, communication germe d'*Osnabrück* comme elle me le confirmera lors de

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Hélène Cixous, « En octobre 1991... », dans Mireille Calle (dir.), *Du féminin*, Sainte-Foy - Grenoble, Le Griffon d'argile - Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 115-137 et notamment p. 134 : « Il me semble que nous ne pouvons pas écrire de notre mère. J'en suis sûre. C'est une des limites de l'écriture. »

notre entretien du 14 novembre 2011⁴⁶, interdit sur la mère moteur de l'écriture du livre qui nous intéresse. Ève interdite et promise, Ève comme *lieu* et comme *sacrée* pour l'écrivaine, comme lieu du sacré, point d'ancrage de la transformation des figures de la micro-histoire en personnages du livre, voire en figures mythologiques, métamorphose que seule peut opérer la littérature pour Hélène Cixous – ce qu'elle démontre en séminaires –, la littérature et notamment le théâtre.

À la croisée des chemins ?

⁴⁶ *Ibidem.*

Entre la vie et la littérature, entre le témoignage et la fiction, entre l(a)'(auto)biographie et le roman : il paraît difficile d'assigner à *Osnabrück* l'une des catégories théoriques traditionnelles du système critique des études littéraires françaises. D'autant que l'auteure s'y refuse, elle qui a élaboré et élabore encore son œuvre littéraire en parallèle de son parcours théorico-politique et *traduit* constamment l'un dans l'autre, parcours philosophico-littéraire marqué le compagnonnage de Jacques Derrida, le courant poststructuraliste dit de la déconstruction que je résumerais comme suit : une recherche de l'émancipation et de l'autonomie existencialo-politique du sujet humain par une remise en cause des catégories de la pensée – de la *ratio* occidentale –, c'est-à-dire des catégories logico-sémantiques s'appuyant sur une idéologie scientiste du langage verbal, catégories perçues comme séparatrices, réductionnistes et simplificatrices d'un réel⁴⁷ mouvant et incommensurable à la raison logocentrique – « phallo-logocentrique⁴⁸ » dirait Cixous – raison elle de l'ordre du symbolique.

⁴⁷ Les rapports entre le mouvement de la déconstruction et la psychanalyse sont connus, sans même parler de l'apport du freudisme et du lacanisme à la pensée et à l'écriture de Cixous. Aussi je me permets ici d'entendre « réel » comme impossible, au sens de Jacques Lacan dans, entre

Aussi l'image du X, lettre croisant le ci/si et le ous/ou/où du nom de l'auteure, si elle peut être emblématique du travail de l'écrivaine car dessinant le croisement et l'hybridation, elle manque néanmoins à signifier le liant que produit le texte cixousien. À « Cixous sous X⁴⁹ » peut-être faudrait-il préférer l'expression « Cixous sous Y », à celle de « texture mythique et alchimique⁵⁰ », celle de tressage ou de cuisine des textes et des langages. Hélène Cixous jouit certes, en tant qu'universitaire, d'une reconnaissance nationale – Professeure émérite de l'Université de Vincennes en littérature anglaise et comparée et en études féminines Commandeur de l'Ordre national du Mérite (décret du 13 novembre 2009⁵¹) – et internationale – *Doctor honoris causa* et

autres : *Séminaire XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1973, p. 187-188.

⁴⁸ Hélène Cixous, « Sorties », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 81.

⁴⁹ Marie-Dominique Garnier et Joana Masó (dir.), *Cixous sous X : D'un coup le nom*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.

⁵⁰ Metka Zupančič, *Hélène Cixous : Texture mythique et alchimique*, Birmingham, Summa Publications, 2007.

⁵¹ Hélène Cixous fut antérieurement nommée Chevalier le 30 mars 1998. Le décret du 13 novembre 2009, paru au Journal Officiel du 15 novembre 2009, est consultable en ligne : « Décret du 13 novembre 2009 portant promotion et nomination », *Journal Officiel de la République*

Professor honoris causa de plusieurs universités anglaises, américaines et canadiennes⁵². Son œuvre littéraire bénéficie en outre d'une non moins grande reconnaissance : Prix Médicis 1969 pour *Dedans*, plusieurs prix et distinctions pour ses pièces de théâtre mises en scène par Ariane Mnouchkine, sans compter l'archivage régulier de ses textes et des manuscrits dont elle fait don à la Bibliothèque Nationale de France depuis l'an 2000. Si nous pouvons donc parler, à propos de ses textes, d'œuvre de la culture légitime, il va sans dire, au stade où nous en sommes, qu'Hélène Cixous occupe néanmoins une position singulière au sein du système académique français. L'Université de Paris VIII, qu'elle a co-fondée, ouverte à l'automne 1968, était, initialement intitulé Centre universitaire expérimental de Vincennes, un projet novateur qui devait tenir compte des débats de Mai 1968 et qui bénéficiait, vis-à-vis du Ministère

Française, n° 0265, p. 19728, texte n° 2, en ligne, <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000021262349&dateTexte=&categorieLien=id>>, page consultée pour la dernière fois le 15 août 2014.

⁵² La liste la plus complète de ces titres que j'ai pu trouver est issue de la page de présentation de l'auteure sur le site internet des éditions Galilée : éditions Galilée, « Hélène Cixous : Biographie », en ligne, <http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1901>, page consultée pour la dernière fois le 15 août 2014.

de l'Éducation nationale, d'un statut dérogatoire⁵³. Les quarante ans du Centre d'Études de Genre et d'Études Féminines célébrés cette année, centre créé par Hélène Cixous au sein de Vincennes et unique en son genre en Europe, ont été l'occasion de rappeler la place précaire que ce pôle avait alors et conserve encore à l'heure actuelle au sein des institutions et des différents gouvernements français⁵⁴.

Sur le plan de l'écriture, cette position mitoyenne entre l'institué et le non-institué, entre la grande et la petite culture, la grande et la petite langue, cette posture philosophico-politique, se traduit chez Cixous en un mélange des genres, des niveaux d'énonciation, des univers référentiels, des langues et des lettres afin de démanteler a priori toute tentative d'assignation. Voici à la fois la fin et la fonction de la littérature

⁵³ Voir entre autres : Jean-Philippe Djian, *Vincennes : Une aventure de la pensée critique*, Paris, Flammarion, 2009 et Frédéric Regard, « AA ! », dans Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 9-11.

⁵⁴ En particulier : Francine Demichel, « Paris VIII et les études féminines avant l'institutionnalisation des études de genre », communication présentée lors du colloque « Cixéminaire : le séminaire d'Hélène Cixous en Études Féminines », Université Paris VIII, Paris, 22 mai 2014.

pour Hélène Cixous – mais nous y reviendrons plus précisément à partir de notre étude de cas dans une minute. Et surtout : que puis-je en dire moi de singulier à partir de ma posture d’ethnocriticienne ? Nous verrons. Alors entrons concrètement dès à présent dans le cœur du sujet. Car la matière de ma thèse est d’abord un livre, un objet, en plus d’être un texte que j’ai – donc – du mal à qualifier.

2.2. Osnabrück, éd. *Des femmes : le livre d'une ville,
le livre d'une vie, le livre d'une fille*

D'un petit carré blanc et de ce qui s'y déplie

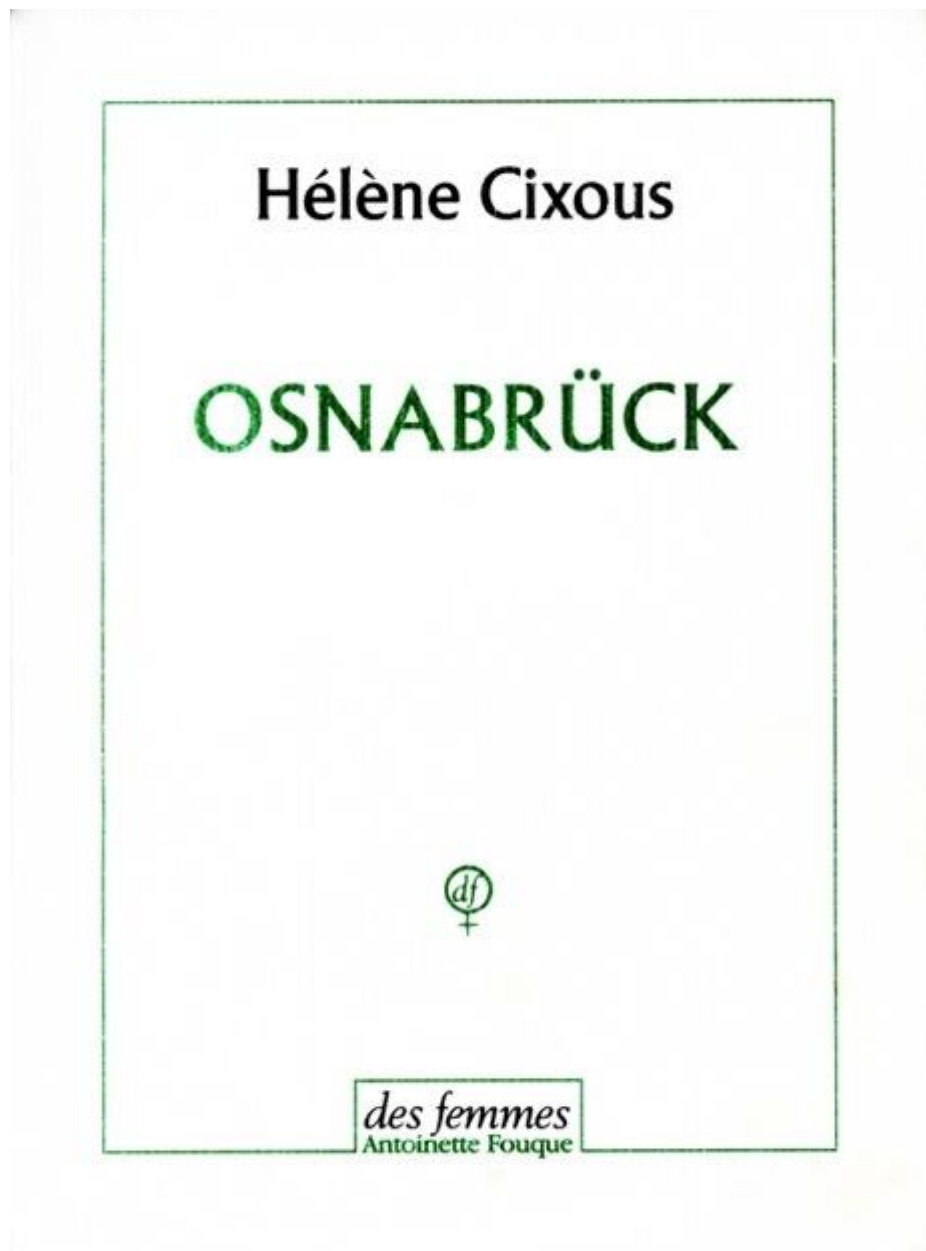


Illustration 4 : *Osnabrück*, d'Hélène Cixous, première de couverture. Photographie : Alice Delmotte-Halter.

Un rectangle plutôt, de 13,5 x 18 cm – entre le livre de poche et le format des collections standard –, deux centimètres d'épaisseur : un livre discret, à la couverture souple à peine plus épaisse que les pages de textes, dont la seule fantaisie serait le liseré vert bouteille encadrant la première de couverture, couleur également du titre « OSNABRÜCK », frappé en capitales d'imprimeries, et de l'emblème de l'éditeur : un modeste « df » lové dans le symbole de Vénus. Plus haut, le nom de l'auteure « Hélène Cixous » en noir. Plus bas « des femmes » en noir également, puis « Antoinette Fouque » en vert, clôture l'ensemble visuel de la première page lue, comme du premier visage. *Osnabrück* est le dernier ouvrage qu'Hélène Cixous publie aux éditions Des femmes – Antoinette Fouque. En 1999, les couvertures des ouvrages de fiction ou essais de cette maison d'édition ne sont plus illustrées, comme à ses commencements en 1974. L'emblème s'est lui aussi légèrement modifié : le symbole de Vénus est maintenu mais, à l'intérieur, le point fermé des militants du M.L.F. a été remplacé par les pudiques initiales « df ». Depuis 1984, les livres publiés arborent tous une couverture blanche,

immaculée, au liseré vert, « sur papier vergé Grand style⁵⁵ », des caractères verts également, excepté pour les noms de l’auteure et de la maison. Sobriété, donc. Tout semble net, les découpes bord à bord renforçant cet effet de clôture. Le parti pris esthétique éditorial est maintenant (en 1999) minimal, l’espace neutre devient une surface de projection évidée propre au développement autonome de l’imaginaire du lecteur. Même pour qui n’est pas familier de la littérature, quelque chose émane, de l’ensemble, de silencieux, de délicat mais aussi de net et de définitif (**illustration 4**). Ni un livre de poche, ni un roman de gare ou « de plage » – puisque l’expression est consacrée maintenant par la presse spécialisée⁵⁶. Un objet littéraire, d’entrée de jeu. Les plus initiés y reconnaîtront, eux, la maison d’édition phare du mouvement féministe français des années 1970 et l’auteure Hélène Cixous, agrégée d’anglais, professeure des

⁵⁵ Sylvina Boissonas (et al.), *Mémoire de femmes : 1974-2004*, album réalisé à l’occasion des trente ans de la maison d’édition, Paris, Des femmes, 2006, p. 68.

⁵⁶ Le Prix du Roman de plage est décerné depuis deux ans lors du Salon du livre de Royan-Pontailac.

universités, militante également⁵⁷, fondatrice, à l'époque, de l'Université de Vincennes et du premier Centre d'Études Féminines en Europe, nous l'avons déjà dit.

La quatrième de couverture (**illustration 1**) est écrite par l'auteure et signée. Les personnes sont y nommées selon leur état civil, vérifiable⁵⁸, puisque ce livre – classé comme fiction par l'éditeur⁵⁹ – s'inscrit après *Hélène Cixous : Photos de Racines*, que le paratexte est explicite voire revendicatif : « j'écris sur ma mère ». Dans les *Photos de racines*, « essai⁶⁰ », publié cinq ans avant *Osnabrück*, Hélène Cixous

⁵⁷ Hélène Cixous s'est illustrée à l'occasion des révoltes et des manifestations de Mai 1968. Elle a également, à sa manière, participé au Mouvement de Libération des Femmes. Elle a également créé, avec Michel Foucault, Jean-Pierre Vernant et Jean-Marie Domenach, le groupe d'Information sur les Prison en 1971. Elle est actuellement membre d'honneur de l'Association pour le Droit de Mourir dans la Dignité.

⁵⁸ Le lecteur sait donc que la ville est liée à la mère de la narratrice, qui est aussi l'auteure, puisque les noms de la mère se succèdent (Jonas/Klein/Cixous) pour arriver au sien propre : quel[s] nom[s] porte une femme, voilà encore un sort qui nourrira le récit.

⁵⁹ Voir les extraits des catalogues des éditions Des femmes mais aussi des éditions Galilée en fin des volumes publiés d'Hélène Cixous.

⁶⁰ *Ibidem*.

revient sur ses origines à la fois juives ashkénazes, d'Allemagne et de Hongrie, par sa mère, et juives sépharades hispano-marocaines par son père, généalogie d'ailleurs qu'elle n'a jamais cachée, origine également de ses engagements politiques⁶¹. Mais ici, dans l'essai, elle tente de reconstruire analytiquement son ascendance, ses « racines », malgré les guerres et les exils, et cherche à retrouver les noms des disparus des deux côtés de ses origines. Outre des photographies noir et blanc d'elle et de ses aïeux, l'arbre généalogique du côté de la branche allemande est également reproduit, en anglais, et marqué, évidemment, par le massacre nazi (annexe 1). Le tout s'intitule : « Albums et légendes⁶² ». Les légendes dont il est question désignant évidemment celles des photographies, mais c'est tout autant le récit très personnel qu'Hélène Cixous construit de ses origines et à propos duquel elle écrit en exergue :

⁶¹ Entre autres : Hélène Cixous, « Sorties », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit. p. 84 note 1 et p. 87.

⁶² Hélène Cixous, « Albums et légendes », dans Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, Photos de racines*, op. cit., p. 177-208.

Toutes les biographies comme toutes les autobiographies comme tous les récits racontent une histoire à la place d'une autre histoire⁶³.

Lorsqu'*Osnabrück* paraît, le lecteur averti a lu cette archéologie. Il a lu *OR : Les lettres de mon père*⁶⁴ aussi, du moins très probablement, *Osnabrück* en constituant comme l'autre panneau, en diptyque, le premier dédié au père – un adieu –, l'autre s'ouvrant à la mère. Les procédés d'écriture sont similaires : *cuts*, digressions, ellipses, emploi de l'italique, jeu sur les blancs. Les lettres O et R, les lettres d'or – lettres à prendre aussi au sens épistolaire, or comme orfèvrerie mais également conjonction – ne sont-elle pas également phoniquement matricielles d'« Osnabrück » ? Comme d'Oran d'ailleurs et de Georges, le prénom du père, d'orange⁶⁵, un agrume-couleur essentiel dans l'imaginaire cixousien. Euphonie qu'a remarqué Jacques Derrida avant moi,

⁶³ *Ibidem*, p. 179.

⁶⁴ Hélène Cixous, *OR les lettres de mon père*, Paris, Des femmes, 1997. Je respecte, comme partout ici, la typographie originale, donc les capitales du titre.

⁶⁵ Hélène Cixous, *Vivre l'orange*, Paris, Des femmes, 1989.

l'associant, lui, également à « oral », « aura », « os » et « aures » : « de la bouche à l'oreille⁶⁶ ». La cuisine n'est pas loin, on le voit – on l'entend, du moins.

Pourtant, malgré tout le factuel et le référentiel que l'on veut, malgré les arguments de vente et la promotion éditoriale, dans *Osnabrück*, le nom des personnages, le registre fantastique, les images oniriques, les invraisemblances loufoques accentuent le rapport ambigu au réel et le dénoncent même davantage qu'ils ne l'attestent. Si l'ouvrage ne dispose pas de table des matières ni de chapitre titré et numéroté, un aperçu des premières lignes de chaque partie – rédigées ou non en capitales ou en italique selon la volonté de l'auteure – fait jouer certes les isotopies de la famille et du temps historique mais tout autant celles de l'irréel et de la magie : « J'ÉTAIS INVITÉE À DÉJEUNER PAR LE ROI LEAR » (p. 97), « ÈVE EST UNE PYTHIE SANS GROTTES » (p. 131), « QU'EST-CE QU'UN INCESTE MAGIQUE ? » (p. 165) (annexe 2). Cixous le dit : Ève est notre mère à tous, Georges un dragon, la biographie impossible, l'autobiographie aussi, tout comme chaque récit, chaque projet littéraire, l'écriture tendant – par essence, pour elle – à dévier :

⁶⁶ Jacques Derrida, « H.C. pour la vie, c'est à dire... », *op. cit.*, p. 22, 29, 75.

All writers in foreign languages and most writers who are really inspired by language or by linguistic elements, and have an ear for music, write as if they were riding in a chariot drawn by several horses, and those horses are different languages⁶⁷

Si Jacques Derrida parle, à propos de l'œuvre de Cixous, de « poétique de l'hyperréalisme fictionnel⁶⁸ », si les théories de la fiction, tant en logique⁶⁹, qu'en littérature⁷⁰ ou en anthropologie⁷¹ se sont beaucoup développées, depuis plusieurs

⁶⁷ Hélène Cixous, « Difficult Joys », dans Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson et Linda R. Williams (dir.), *The Body and the Text : Hélène Cixous, Reading and Teaching*, New York - Londres - Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 11.

⁶⁸ Jacques Derrida, « H.C. pour la vie, c'est à dire... », *op. cit.*, p. 34.

⁶⁹ Saul Kripke, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Nîmes, J. Chambon, 1992.

⁷⁰ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

années maintenant, et permettent d'envisager autrement les fonctions et les implications du récit d'invention, du cinéma, des jeux vidéos, de la science, etc., si la philosophie permet de penser d'autres modes d'existence que le mode objectal⁷², il me semble, et selon le principe du rasoir d'Ockham qui dicte cette recherche, que nous puissions évacuer sans perte, voire même avec quelque profit, cette notion comme non pertinente pour le sujet qui nous intéresse et ce d'abord pour des raisons lexicographiques. Car, outre que « fiction » implique comme quasi-antonymes à la fois la vérité et la réalité⁷³, deux notions dont nous avons vu précédemment l'inanité dans la pensée cixousienne du langage, ce terme, dans son emploi familier, peut certes dénoter les fictions artistiques

⁷¹ *Communications*, 1994, n° 58, « L'écriture des sciences de l'homme », en particulier Mondher Kilani, « Du terrain au texte : Sur l'écriture de l'anthropologie », p. 45-60. Francis Affergan, *La Pluralité des mondes : Vers une autre anthropologie*, Paris, Albin Michel, 1997.

⁷² Étienne Souriau, *Les Différents modes d'existence*, Paris, P.U.F., 2009, en particulier Bruno Latour et Isabelle Stengers, « Le sphinx de l'œuvre », p. 5-79.

⁷³ C.N.R.T.L., « Fiction : définition de fiction », par le *Trésor de La Langue Française Informatisé*, en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/fiction>>, page consultée pour la dernière fois le 22 août 2014.

mais connote négativement toujours en même temps le mensonge⁷⁴ ou du moins l'écart avec la réalité. Comme si les produits de l'imagination n'appartenaient pas à notre monde concret. De « fiction », ne dérive-t-il pas à la fois « fictionnel » et « fictif » ? En outre, définir le texte littéraire comme fiction, comme monde possible, implique de le penser, au préalable, comme un univers clos de signes fonctionnant selon certaines lois et lié au nôtre selon des rapports logiques – d'opposition, d'analogie, etc. Or, un système de signes littéraires n'est pas plus irréel qu'un autre système langagier communicationnel et les images mentales qu'il génère dans notre esprit n'est pas plus inventé que le rêve, qui, lui, ne saurait être qualifié de fictif ni de fictionnel à proprement parler.

⁷⁴ Ç'en est même le sens premier d'après *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, réédition sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, 2002, Paris, Dictionnaires Le Robert éditeur, p. 1063.

*Révécrire*⁷⁵ mais dans un atelier

« Un rêve non interprété est comme
une lettre non lue. »
Talmud Bérakhot.

Comme le rêve, la lecture littéraire est une expérience réelle, sans même parler de l'écriture du récit. Hélène Cixous mêle d'ailleurs sans cesse le premier – récits de rêve – dans le second – le récit littéraire – comme en témoignent nombre de ses ouvrages⁷⁶ ainsi que les manuscrits d'*Osnabrück*. Le rêve d'ailleurs en est même

⁷⁵ J'emprunte ce mot-valise cixousien à Éric Prenowitz, « Révécrire », dans Bruno Clément et Marta Segarra (dir.), *Rêver croire penser : Autour d'Hélène Cixous*, Paris, Campagne Première, 2010, p. 73-93.

⁷⁶ Dont *Les Rêveries de la femme sauvage*, Paris, Galilée, 2000, *Rêve je te dis*, Paris, Galilée, 2003 et *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006.

phoniquement une composante majeure : R-Ève. Le nom des pochettes (« Dreams », « Rêves etc / Restes Eve », annexes 3-1 et 4), comme le type de papier (feuilles quadrillées A4) et le type d'encre utilisée (rose ou violet souvent), le style d'écriture aussi, beaucoup plus nerveuse – puisque Cixous note ses rêves sur le vif (*from life* en anglais⁷⁷), de manière quasi-rituelle⁷⁸ – sont les traces archivées de ces visions nocturnes et aboutissent, dans le livre imprimé donc unifiant les dactylographies, à des micro-récits enchâssés à valeur analeptique, proleptique, apologétique, métaphorique, etc., mis en valeur par des titres ou par des blancs typographiques, qui suspendent, accélèrent, éludent la trame principale de l'intrigue (Osnabrück va-t-elle revenir dans le livre ?). Dans ce travail textualisant et recontextualisant du rêve, Cixous se situe dans la tradition de l'onirocritique, sans néanmoins interpréter, mais réactualise également la *Traumdeutung* freudienne pour en faire une ressource d'augmentation de la puissance signifiante des mots au lieu d'un code thérapeutique à appliquer. La liberté reste donc au lecteur de jouer avec la signifiante du texte donné non inventé mais transcrit :

⁷⁷ Susan Sellers, *The Writing Notebooks of Hélène Cixous*, Londres - New York, Continuum, 2004, p. 117.

⁷⁸ Hélène Cixous dans *ibidem*, p. 118.

My dreams are written in ritual way, if I can say so. For instance, I fill up a page completely and I write like a pupil following very closely the dictation of the dream. I can almost say that I write the dream with my eyes closed. I have to write a dream in a state between sleep and awakeness, that is, I'm still asleep although I'm able to write, and so I write very quickly but very systematically, and I don't invent, I just note down what I see, what has happened, the plot, everything⁷⁹.

Outre les rêves, ce sont aussi des extraits de journaux intimes datés, des inclusions de souvenirs, des « enregistrements de maman⁸⁰ » qui viennent former comme un vase en cloisonné, se mêlant ou se séparant parfois. Par exemple, tantôt courts fragments, (« C'était le jour du grand départ » p. 41), tantôt véritables nouvelles (« Bref coup de pinceau » p. 173-175), les récits de rêve dans *Osnabrück* vont jusqu'à se mêler aux souvenirs de telle sorte que les deux registres deviennent finalement indiscernables. Je pense en particulier à l'épisode dit « Pierre et sœur à la mer » (p. 181-

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Hélène Cixous, « L'enregistrement de maman », *Rue Descartes*, 2001, vol. 2, n° 32, p. 11-21.

190) dont les brouillons initiaux, F°54 et 55 de la deuxième chemise de notes, se distinguent en récits de rêves, notes sur l'angoisse de la mer (homophone de mère, n'est-ce pas ?), souvenirs d'enfance, notes rédactionnelles, agrafés dos à dos, mais fondus en une seule coulée d'écriture au final. C'est aussi ça le plurilinguisme constitutif d'*Osnabrück*, plurilinguisme issu d'une hétérophonie des composantes de base de l'œuvre (rêves, notes théoriques, photocopies, journaux intimes), qui ouvre sur une polylogie du discours narratif – feuilletage du sens dans une logique non oppositionnelle –, discours à la fois référentiel d'un concret objectif et référentiel d'un monde idéal invisible et multidimensionnel – voire d'autres choses encore – mais toujours pointant vers un hors-texte dont il recueille traces. Cela vient également, pour l'auteure, d'une poétique de l'écriture comme dire, comme voix, comme traversée, qui fait que des séminaires au livre, aux entretiens, aux dialogues quotidiens, tout peut servir à faire livre du moment qu'un *déplacement* s'opère :

Tout ce que je vais vous *dire*, je l'aurais vraiment pensé. Ce qui ne voudra pas dire que ce sera « vrai » pour tout le monde. Car quand il s'agit d'*écriture*, il s'agit toujours et il ne peut s'agir que de vérité⁸¹.

Il convient donc, à ce stade de notre enquête, de convoquer ce que Carlo Ginzburg nomme le « paradigme indiciaire⁸² » pour l'analyse d'*Osnabrück* et, de se demander si, plus que les théories des mondes possibles, la notion de modèle réduit telle que la pense Claude Lévi-Strauss à partir de Clouet⁸³, comme intégration analytique-synthétique de l'événement à la structure, n'est pas heuristiquement plus pertinente pour comprendre l'objet qui nous retient. Si ce qu'il dit du geste du peintre n'est pas également applicable à l'écriture d'*Osnabrück* :

⁸¹ Hélène Cixous, « De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture », dans Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz, *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Actes du colloque d'Utrecht du 8 au 11 juin 1987, Saint-Denis – Amsterdam, Presses Universitaires de Vincennes – Rodopi, 1990, p. 34. Je souligne.

⁸² Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980, n° 6, p. 3-44.

⁸³ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2008, p. 582-593.

Toujours à mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir ; à produire, avec son pinceau, un objet qui n'existe pas comme objet et qu'il sait pourtant créer sur sa toile : synthèse exactement équilibrée d'une ou de plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs événements, naturels et sociaux⁸⁴.

Les affinités électives entre Cixous et la peinture sont anciennes, si ce n'est élémentaires de son œuvre. Elles s'expriment sous la forme de collaborations artistiques régulières (avec notamment Simon Hantaï, Pierre Alechinsky, Adel Abdessemed⁸⁵) d'écrits critiques (sur Nancy Spero, Rony Horn, etc⁸⁶), de renvois internes aux textes littéraires qu'elle publie (*La Fiancée juive*⁸⁷, livre tout entier paraphrase de l'œuvre

⁸⁴ Claude Lévi-Strauss, *ibidem*, p. 587.

⁸⁵ Hélène Cixous, *Le Tablier de Simon Hantaï*, Paris, Galilée, 2003. Hélène Cixous, *Le Voyage de la racine alechinsky*, Paris, Galilée, 2012. Hélène Cixous et Adel Abdessemed, *Insurrection de la poussière*, Paris, Galilée, 2014.

⁸⁶ Recueillis notamment dans Hélène Cixous, *Peintures : Écrits sur l'art*, Paris, Hermann, 2010.

⁸⁷ Hélène Cixous, *La Fiancée juive : De la tentation*, Paris, Des femmes, 1995.

éponyme de Rembrandt, par exemple), qui tracent finalement une véritable amitié entre l'écriture et la peinture. Outre cela, le portrait⁸⁸ joue comme un véritable genre littéraire chez elle en même temps qu'un défi anti-lessingien⁸⁹ à l'écriture, puisqu'elle portraiture dans le temps, et qu'un contre-pied à l'interdit biblique du second commandement du Décalogue : « Tu ne te feras pas d'image⁹⁰ ». Mais plus fondamentalement, c'est le faire scriptural lui-même que Cixous tend à rapprocher du geste du peintre. Lors de notre entretien du 14 novembre 2011, Hélène Cixous m'explique ainsi qu'elle écrit en laissant se déployer les pages et les feuilles comme en une fresque puis qu'elle opère par juxtapositions et recouvrement, comme des coups de pinceau. Sans cesse elle revient

⁸⁸ Entre autres, d'Hélène Cixous, et seulement au niveau des titres : *Portrait du soleil* (« roman », Paris, Denoël, 1974), *Portrait de Dora* (théâtre, Paris, Des femmes, 1976), *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif* (Paris, Galilée, 2001). Et, spécifiquement dans *Osnabrück* : « Portrait d'Ève au poisson », p. 87-90.

⁸⁹ Lessing, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, Paris, Hermann, 1990. L'ouvrage est célèbre (peinture-espace/poésie-temps), je passe donc les détails.

⁹⁰ Exode 20, 4 et Deutéronome 5, 8. Bien que ces deux versets soient à l'origine des courants iconoclastes dans les trois monothéismes, la traduction de l'École biblique de Jérusalem précise que ce sont les images sculptées qui sont prosrites, l'homme sculptant des formes se montrant ainsi l'égal de Dieu.

sur le trait, sur le dessin, de manière non linéaire – donc elle sculpte aussi dans la page puisqu'elle opère en épaisseur : « Je suis quelqu'un d'atelier⁹¹ », résume-t-elle.

De la scène du théâtre à la cène de l'hagiographie

Nous le voyons alors, l'écriture inclassable d'Hélène Cixous doit moins à une voix fictionnelle féminine, qui viserait le dépassement d'une quelconque aliénation masculine⁹², qu'à l'assemblage de modèles narratifs et artistiques – voire même

⁹¹ Hélène Cixous, entretien, 14 novembre 2011.

⁹² Martine Motard-Noar, *Les Fictions d'Hélène Cixous : Une autre langue de femme*, Lexington, French forum, 1991.

scientifiques : l'enquête ethnographique⁹³ –, hétérogènes, hétérodoxes et diglossiques. En prélevant, en déplaçant, en réécrivant et en intégrant ces éléments dans une nouvelle structure – en déterritorialisant aurait dit Gilles Deleuze –, Cixous tente, à son tour, de construire une interprétation du réel et du contingent. De faire sens. Ou plutôt, c'est l'œuvre⁹⁴ qui tente, par un agencement propre, de brancher autrement différents lieux, différents temps, différents chronotopes du savoir et de la pratique :

⁹³ Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne*, op. cit., p. 76 : « Tu ne vois pas que je suis ethnologue ? Je voudrais expliquer à mon frère que je ne suis pas ramasseuse de déchets et conservatrice de délires. » *Benjamin à Montaigne* consistant en la réalisation du voyage en Allemagne promis dans *Osnabrück* et mettant thématiquement et formellement en scène les mêmes principes que le livre initial en les explicitant, je me permets d'expliquer le plus vieux par le plus récent.

⁹⁴ Œuvre entendue au sens de Bakhtine comme « englob[ant] aussi nécessairement son contexte extra-textuel. L'œuvre, dirait-on, s'enveloppe de la musique du contexte intonatoire des valeurs dans lequel elle est comprise et jugée (ce contexte, bien entendu, variant selon les époques auxquelles l'œuvre est reçue, ce qui engendre sa résonance nouvelle). » Ce qui n'exclut pas, bien au contraire, l'exotopie de l'auteur(e) par rapport à ses personnages ni sa présence comme l'une des déterminations possibles d'un sens de l'œuvre, mais nous y reviendrons. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 389.

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès que l'on attribue un livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*. Un livre est un tel agencement, comme tel inattribuable⁹⁵.

Suivons encore un peu Deleuze sur ce plan, même si l'idée du livre telle qu'il l'entend paraît limiter notre approche du processus créatif, du processus scriptural plus exactement, comme *excarnation* progressive depuis le corps réel de l'auteur(e) – et je

⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 9-10.

parle ici uniquement au plan physique, du moins pour le moment⁹⁶. En effet, dire que le livre est machine, agencement, branchement sans sujet, sans auteur, n'est-ce pas radicaliser et universaliser un certain type de modernité littéraire qui n'est, somme toute, que contingent, situé dans l'histoire et le temps – je pense à Beckett, notamment, à sa lecture d'Artaud, de Kafka, de Nietzsche, etc. ? En outre, mais nous y reviendrons, en admettant que l'œuvre de Cixous soit marginale dans l'emploi atypique qu'elle fait du je – un je ni vraiment autobiographique⁹⁷, ni vraiment lyrique⁹⁸, encore moins fictif⁹⁹

⁹⁶ Nous verrons plus bas comment cela se met précisément en place dans les manuscrits d'*Osnabrück*.

⁹⁷ Au sens défini par Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996.

⁹⁸ Tel que défini par Käte Hamburger, à partir de la linguistique de l'énonciation, dans : Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, partie 3.3. : « La nature du je lyrique ». Si l'ouvrage paraît daté sur certains points et a été amplement discuté et contredit depuis sa parution, il me semble que ce qu'elle dit du je lyrique qui est, pour elle, un je poétique comme garant de l'acte d'énonciation, et uniquement de lui, reste pertinent. Dominique Rabaté ne qualifie-t-il pas l'« expérience lyrique » comme « un rapport du sujet avec son avènement et son dépassement » ? (Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., 1996, p. 72).

pour les raisons que nous venons de voir –, en admettant que l'on puisse se passer à tout prix du rapport de l'auteur à son œuvre quelle qu'en soit la teneur d'un point de vue herméneutique, reste la question du statut légal du régime auctorial, indéniable, ce qu'il me semble n'ont pas assez pensé ni Roland Barthes ni Michel Foucault¹⁰⁰ – et je suis ici les remarques de Roger Chartier à propos de l'histoire de l'imprimé¹⁰¹. Auteur n'est pas qu'une fonction classificatrice du discours. Le livre publié est issu de la pensée de quelqu'un qui est rémunéré pour cela. Œuvre de l'esprit, il appartient à quelqu'un, du

⁹⁹ Je reprends ici le terme à Arnaud Schmitt qui qualifie ainsi les énoncés de première personne au statut de réalité problématique dont l'autofiction qui, dans la logique des genres littéraires de Käte Hamburger, trouve difficilement sa place. Arnaud Schmitt, *Je réel - je fictif : Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010 (en particulier, pour la discussion des idées de Hamburger : « Introduction »).

¹⁰⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, t. 1. 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

¹⁰¹ Roger Chartier, *Culture écrite et société : L'Ordre des livres, XIV^{ème} - XVIII^{ème} siècle*, ch. 2 : « Figures de l'auteur », Paris, Albin Michel, 1996, en particulier p. 45-51.

moins dans le régime de droit français¹⁰², et ce quelqu'un, appelé « auteur », est responsable de son contenu¹⁰³. Il me semble également que Deleuze et Guattari, définissant le livre comme ils le font dans *Mille plateaux*, confondent deux acceptions du terme « sujet » : le sujet comme thématique, comme *plot* ou intrigue, et le sujet comme responsable de la production de l'objet livre. L'un n'empêche pas l'autre et si *Osnabrück* fait figure d'assemblage et de montage de fragments hétérogènes, s'il n'a pas *un* sujet, ce n'est pas pour autant qu'il n'y a pas un *sujet* à l'origine de son *projet*¹⁰⁴.

Malgré tout, la définition que propose Gille Deleuze du plateau nous paraît rester valable à l'échelle du volume que nous étudions et des fragments qui le composent :

¹⁰² *Code de la propriété intellectuelle*, en ligne, version consolidée au 4 août 2014, <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414>>, pages consultées pour la dernière fois le 25 août 2014. Voir également pour un point de vue historique sur la question ; Jacques Boncompain, *La Révolution des auteurs : 1773-1815*, Paris, Fayard, 2002.

¹⁰³ Bien entendu avec l'éditeur.

¹⁰⁴ Je ne parle pas de fabrication ici, la chaîne du livre impliquant, elle, de multiples acteurs.

Nous appelons « plateau » toute multitude connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome¹⁰⁵.

Mieux que cela, et parce que le schème théâtral est un des plus puissants opérateurs qu'évoque Hélène Cixous à propos de son processus d'écriture, parce qu'également l'isotopie shakespearienne est omniprésente dans le récit qui nous intéresse et pour d'autres raisons de l'ordre de l'organisation topologique d'*Osnabrück* en strates superposées de niveaux récurrents – niveaux discursifs, narratifs et typographiques –, il semble, à ce stade de notre enquête, tout à fait pertinent de réinscrire la notion deleuzienne dans l'étymologie et la philologie : plateau à la fois comme plat, comme table portative, comme surface plane d'une table de travail ou de cuisine, mais aussi comme scène ou tréteaux au théâtre – je passe les définitions géographiques, que Deleuze utilise abondamment.

¹⁰⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 33.

Lors de notre entretien en face-à-face et alors que je l'interrogeais sur le degré de référentialité à accorder à *Osnabrück*, Hélène Cixous me répondit – après avoir précisé plus tôt dans notre conversation qu'il ne s'agissait ni de roman, ni de fiction, ni de récit, au mieux d'un non-récit – que tout est théâtre dans le texte et que partout a lieu le drame (y compris dans la cuisine) et que, quand les autres passent par elle, par le processus d'élaboration littéraire, ils deviennent alors personnages. Le fait que notre prosatrice – puisque je ne peux définir cela que comme ça : factuellement – soit aussi dramaturge, implique de prendre la métaphore au sérieux. La carrière théâtrale de Cixous commence en effet dès 1972 avec la publication, dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, de « La pupille¹⁰⁶ ». Elle a écrit et traduit pour différents metteurs en scène et sa collaboration avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil dure depuis 1985 et la création de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. On le voit dans ce titre même : la teneur du théâtre cixousien est à la fois d'histoire, de merveilleux et d'actualité, ce que confirment également la lecture de ses

¹⁰⁶ Hélène Cixous, « La pupille », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 78, Paris, Gallimard, 1972.

autres pièces, en passant par les « Érinées¹⁰⁷ » ou *La Bataille d’Arcachon*¹⁰⁸, jusqu’au tout récent *Les Naufragés du Fol Espoir*¹⁰⁹. Un théâtre épique.

Quelles sont les caractéristiques de l’écriture dramaturgique d’après Hélène Cixous ? D’abord, et pour rester dans les avant-textes d’*Osnabrück*, le temps du présent, ce qu’elle explique avant même que commence à poindre le personnage de la mère et comme en son introduction :

¹⁰⁷ Hélène Cixous, *La Ville parjure ou Le Réveil des Érinées*, Paris, Éditions Théâtrales, 2010, édition revue et augmentée.

¹⁰⁸ Hélène Cixous, *La Bataille d’Arcachon, un conte*, Laval, Éditions Trois, 1986.

¹⁰⁹ *Les naufragés du Fol Espoir (Aurores) : Une Création collective du Théâtre du Soleil mi-écrite par Hélène Cixous librement inspiré d’un mystérieux roman de Jules Verne*, Paris, Théâtre du Soleil, 2010.

J'aime être au présent. Vous me direz : cours toujours ! C'est exactement ce que j'essaie de faire. Et puis, j'ai une affection particulière pour le présent parce que c'est le temps du théâtre. C'est une chose que j'ai découverte en travaillant pour le théâtre : la singularité de ce genre qui invente, nous invente, sans cesse, un temps sans temps¹¹⁰.

Présent : temps-fondement d'*Osnabrück*, non seulement parce qu'il s'agit, dans l'écriture comme projet, d'arriver à recueillir l'image de la mère vive donc présente mais également parce que le présent de l'indicatif a cette particularité d'avoir un large spectre de valeurs tant temporelles qu'aspectuelles : présent d'énonciation, de narration, de vérité générale, de répétition, présent descriptif, à valeur de futur proche ou de passé proche. Ce qui permet à Cixous de pouvoir, à partir d'un seul mot, d'un seul verbe, ouvrir de multiples possibles de sens et parfois même contradictoires et surtout de relier, dans *Osnabrück*, le passé et le présent par ce travail de l'ambiguïté typique des procédés

¹¹⁰ Hélène Cixous, « En octobre 1991... », *op. cit.*, p. 115.

d'accélération de l'écriture cixousienne, les « visas¹¹¹ » du livre. À tel point d'ailleurs que le temps devient presque le personnage principal du récit qui nous occupe :

Et je n'y avais pas pensé au départ, le Temps, qu'il prendrait au sujet de ma mère tant de place et presque toute la place de ma mère jusqu'à lui disputer parfois la couronne et le centre [...]. (p. 16)

L'écriture d'*Osnabrück* peut ainsi être qualifiée de dramaturgique sur le plan stylistique. Outre cela, Cixous revient énormément sur sa pensée du théâtre dans les textes postfaciels de l'édition de *L'Indiade*¹¹². De ces « quelques écrits sur le théâtre », nous pouvons retenir plusieurs idées pour notre propos. D'abord que le théâtre tel que l'entend Cixous est cosmique et qu'il relie ciel et terre¹¹³. Qu'il est aussi « le lieu du

¹¹¹ Mireille Calle-Gruber, « La vision prise de vitesse par l'écriture : À propos de *La Fiancée juive* d'Hélène Cixous », *Littérature*, octobre 1996, n° 103, p. 79-93.

¹¹² Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves : Et quelques écrits sur le théâtre*, Paris, Théâtre du Soleil, 1987, p. 247-278.

¹¹³ Hélène Cixous, « L'Ourse, la Tombe, les Étoiles », *ibidem*, p. 247-252.

crime et le lieu du pardon¹¹⁴ », que c'est « le pays des autres¹¹⁵ » que le poète laisser parler en soi, et parler, oui, l'oralité de l'écriture théâtrale étant primordiale aussi, un « écrire-comme-on-parle », « à feu et à vif¹¹⁶ » – une écriture cuite à la poêle – alors que l'auteur de fiction « écrit à Dieu¹¹⁷ ». Le théâtre travaille la profération et, comme tel, il est invocation et écrit à l'oreille. En bref, le théâtre, pour Cixous, comme pour les grands tragiques, est sacré. Il permet de donner vie aux absents, de relier les temps, de faire parler nos pulsions, de toucher au divin et faire catharsis :

¹¹⁴ Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, *op. cit.*, p. 253.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 259.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 262 pour les deux citations précédentes.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 261.

Que nous donne-t-il [le théâtre] à voir ? Les passions primitives : adoration, assassinat. Tous les excès que je mets à la porte de mon *appartement*, le suicide, le meurtre, la part de *deuil* qu'il y a dans toute relation passionnément humaine : *soif et faim*. Le sacrifice, le cannibalisme¹¹⁸.

Citation fondamentale pour notre problématique alimentaire car proposant une équation structurale : $\text{deuil} = \text{soif} + \text{faim}$, c'est-à-dire que le manque affectif est équivalent à une carence nutritionnelle. En outre, dire que le théâtre est le lieu du cannibalisme et du sacrifice, donc le lieu du versement du sang et le lieu de la mise à mort, c'est certes référer à l'une de ses fonctions primitives – l'abattage rituel du bouc sur l'autel à l'ouverture des tragédies par exemple pour la Grèce ancienne, tragédie : littéralement chant du bouc –, mais, en référant le meurtre à la faim et en plaçant le lieu théâtral en contiguïté avec « l'appartement », c'est à dire dans la sphère du quotidien domestique, c'est aussi le mettre tout près de la cuisine. Comme Cixous en vient à le penser, méditant sur Stendhal qui aimait Shakespeare et les épinards :

¹¹⁸ Hélène Cixous, « Le lieu du Crime, le lieu du Pardon », *ibidem*, p. 257. Je souligne.

[...] l'écriture est faite de Shakespeare et d'épinards. Que Shakespeare est en lecture ce que les épinards sont au physique : que le grand est petit selon le point de vue. Que voir petit le grand et voir grand le petit est vrai, et c'est ce qui nous fait rire. *C'est une transmutation des valeurs, mais sur le vif, concrètement*. Et à condition que le grand et le petit se mêlent, comme dans Shakespeare, tout ce qui est ordinaire est doté de la qualité du surnaturel¹¹⁹.

Si Cixous parle de Shakespeare ici, c'est en tant qu'il est emblématique du théâtre tel qu'elle l'entend. L'importance de Shakespeare dans l'œuvre cixousienne est assez évidente pour que je puisse me passer de démonstration. Mentionnons juste ici – et parce que j'en ai l'expérience directe – la pièce écrite par Hélène Cixous pour le Conservatoire National d'Art Dramatique en 2011, *La Fiancée aux yeux bandés*¹²⁰,

¹¹⁹ Hélène Cixous, « En octobre 1991... », *op. cit.*, p. 123. Je souligne.

¹²⁰ *La Fiancée aux yeux bandés*, pièce écrite par Hélène Cixous fut jouée dans une mise en scène de Daniel Mesguich à l'Espace Pierre Cardin, Paris, les 27 et 28 avril 2011. La pièce est maintenant visible sur internet : *Rue du Conservatoire*, « La Fiancée aux yeux bandés », en ligne, < http://www.rueduconservatoire.fr/article/2010/cnsad_-_jtn/cnsad_la_fiancee_aux_yeux_bandes_de_h_cixous_mise_en_scene_par_d_mesguich>, page consultée pour la dernière fois le 27 août 2014.

véritable réécriture d'Hamlet, transformé en Amelait (annexe 5 pour l'argument de la pièce). Je la mentionne aussi parce qu'Hamlet est parfois le visage que prend Ève dans certains avant-textes et post-textes, quand ce n'est pas celui d'Hélène : « Lorsque la casquette sur la tête, Hamlet ma mère se posa dans le fauteuil, tenant l'œuf sur ses genoux¹²¹ [...] » (voir aussi annexe 6, la présentation du séminaire 2013-2014 rédigée par l'écrivaine). Pour *Osnabrück*, l'intertextualité hamletienne demeure importante – le chant du coq à l'aube après la venue des fantômes (p. 149), la problématique du matricide liée à la mort du père, visage du frère en successeur (p. 207) – et se double aussi de la référence explicite au roi Lear (p. 97-99), un déjeuner oui, qui se finit en poulet, mais nous y reviendrons. Pour l'instant poursuivons sur la précédente citation en exergue, sur Shakespeare et les épinards, ce qui nous permettra ensuite de pouvoir boucler la boucle du repas. La caractéristique du théâtre shakespearien évoquée par Cixous est celle du retournement, retournement carnavalesque du monde et des valeurs dont on a vu qu'il animait déjà le mouvement d'écriture du « Rire de la Méduse ». Cette permutation des valeurs, ce changement de point de vue, s'opère « concrètement » –

¹²¹ Hélène Cixous, « Vues sur ma terre », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, Galilée, Paris, 2000, p. 252.

Cixous sait trop bien que l'écriture dramaturgique est une écriture pour la voix¹²² – donc sur le plateau du théâtre qui devient alors le lieu d'une transformation, en plus d'être un travail de la chair et de l'aliment. Or la cuisine elle aussi, comme lieu d'habitation, lieu du feu aussi, littéralement foyer, possède ces caractéristiques d'être le lieu des changements d'état dans la maison qui fait passer, par leur préparation ritualisée – les recettes –, des denrées ignobles ou non consommables (viandes et végétaux crus, céréales sèches) à l'état de mets appétissants, voire merveilleux pour les grandes occasions, et nutritifs à consommer selon certaines manières de table également. La cuisine est également, avec la salle de bain aussi (ou pièce d'eau), le seul lieu où circulent les fluides : l'eau mais aussi les émissions corporelles humaines et le sang. Une paire structurale entre une cuisine et la salle d'hygiène, complémentaire et antagoniste¹²³. Mais seule la cuisine restaure et fait vivre en permettant la culturalisation de l'aliment qui, par la bouche, passe dans le corps et devient nous – littéralement

¹²² Hélène Cixous, « L'Incarnation », *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, op. cit., p. 260.

¹²³ Pour la rencontre entre la cuisine et la salle de bain (les « oater-closets ») dans *Osnabrück*, entre l'ingestion des aliments et leur expulsion par Ève voir « Traité de paix », dans le premier état des manuscrits orthographié « de pets », p. 115-116.

« incarnation¹²⁴ », à l'image de l'écriture pour le théâtre d'après Hélène Cixous. Le terme de « transmutation » impliquerait même de penser le modèle alchimique ici (« Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or¹²⁵ ») mais, puisqu'il est question d'œufs et d'épinards ici, restons-en à ce premier niveau pour le moment.

Théâtre sacré donc, il convient d'insister, lié aux fluides (sang), à la nutrition (faim et soif) et à la génération¹²⁶, qui permet pour Cixous un changement d'état de la matière et donc la communication entre les mondes (la communion ?). Rappelons seulement que le Théâtre du Globe, où étaient jouées les pièces de Shakespeare à l'époque élisabéthaine, était un théâtre circulaire et qu'au Moyen âge, les mystères

¹²⁴ Hélène Cixous, « L'Incarnation », *op. cit.*

¹²⁵ Charles Baudelaire, « Deuxième Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861 », *Les Fleurs du mal*, Paris, GF-Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 250.

¹²⁶ Pour le rapport de l'écriture théâtrale à l'engendrement chez Cixous, voir : Hélène Cixous, « Qui es-tu ? », *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, *op. cit.*, p. 267-278.

étaient également très probablement joués dans des théâtres ronds¹²⁷. Précisons d'emblée que les mystères, comme les miracles, ne font pas partie de la catégorie du théâtre liturgique à proprement parler mais consistent en pièces ou jeux du théâtre profane urbain à sujet religieux¹²⁸. Selon l'hypothèse d'Henri Rey-Flaud, la scène intérieure était étagée de manière à représenter le Ciel, l'Enfer et le monde terrestre. Je convoque cet intertexte un peu à brûle-pourpoint et pour placer les choses mais nous y reviendrons au fur-et-à-mesure que nous avancerons dans le texte. La présence du merveilleux, et qui plus est du merveilleux chrétien, est indubitable et appelée dès le titre *Osnabrück*, rappel à l'or, rappel de l'or, de la *Légende dorée* mais aussi par Saint Georges, les poissons, par exemple. En outre, et selon l'hypothèse d'Henri Rey-Flaud, l'espace théâtral circulaire (en O donc) où prenaient place les spectateurs laissait place, en son centre et en contrebas, à une scène représentant le monde terrestre, et, diamétralement opposés dans les loges prenaient place le Paradis et l'Enfer, le tout

¹²⁷ Henri Rey-Flaud, *Le Cercle magique : Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen âge*, Genève, Slatkine reprints, 1998.

¹²⁸ Maurice Accarie, *Théâtre, littérature et société au Moyen âge*, Nice, Serre, 2004, p. 16.

généralisant ainsi une « dramaturgie du miroir¹²⁹ ». Le théâtre, construction éphémère, prenait place au cœur de la cité et tous étaient conviés à y entrer. Le monde domestique mis en place dans *Osnabrück* est également un monde étagé : Ève à la cuisine, Hélène juste au-dessus au bureau écrivant, les morts sous elles dans le cimetière ou en bas des escaliers, la ville quelque part derrière, en arrière plan, autour de la maison des femmes. Je reprendrai ces lignes de « Vues sur ma terre » pour finir, que je mettrai en parallèle avec le célèbre triptyque du *Jardin des délices* (**illustration 5**). Monde étagé également que celui de Jérôme Bosch, représenté ici en lecture horizontale : succession d'espaces qui est aussi une succession de temps. Reste à savoir si *Osnabrück* prend place dans le panneau central et s'il remplit sa fonction de scène et (donc) de pont, de plaque tournante ou de table de cuisson (« ou » inclusif cela s'entend).

¹²⁹ Henri Rey-Flaud, *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1980, p. 11.

On jouait mon enfance au Théâtre du désastre. La scène est un jardin disproportionné. La petite fille que j'y laisse éternellement ne l'aperçoit que par petits morceaux du tout. Jardin plein de lointains, de murmures d'événements, de fragments d'énigmes et de démons. C'est le premier sol avec sous-sol : tout y est la matière à connaître. Premiers sables, premiers insectes, premières feuilles, premiers vers. Moi-même je n'étais pas être, mais vers. Tournée vers le trou dans la nue d'où se lèverait la terre pour mon souffle. À ma droite vers le milieu, ce sont les gens. Ces personnes sont assises sur les bancs et elles savent ce qu'elles font. Moi non. Il ne m'était pas venu à l'esprit de faire carrière dans l'humanité. Je suis pliée à l'intérieur de ma pensée, dans un instant de ma taille¹³⁰.

¹³⁰ Hélène Cixous, « Vues sur ma terre », *op. cit.*, p. 242.



Illustration 5 : Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices* ou *La Peinture de l'arbousier*. Triptyque, huile sur bois, 220 x 389 cm environs, 1500-1505, Musée du Prado, Madrid.

Source : Wikimedia Commons.

Volets ouverts, les panneaux représentent, de gauche à droite : le jardin d'Éden (littéralement « des délices » en hébreu), le Paradis perdu, l'Enfer.

3. *OUVRIR LE LIVRE*¹

« *Qu'est-ce qui fait ville ? La promesse. Que promet la promesse ? La menace, le paradis, la ruine, la perte, la retrouvaille, le salut, la destruction, la fin de l'errance, hélas la fin de l'errance, la fin de l'histoire, non l'expulsion, l'interdit, l'exil, Tristia, Tristia d'Ovide, Tristia de Mandelstam, le sans-arrivée, le sans-retour, le sans-retrouver. On ne revient pas, pas en réalité.* »

« *Au commencement de la littérature il y a une ville, une ville à détruire.* »
Hélène Cixous, *Villes promises*.

¹ Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.
Hélène, elle, ouvre son Ève.

Penser *Osnabrück* au travers du modèle du théâtre sacré, du *lieu* théâtral et de ses tréteaux, nous a permis de préciser le statut de réalité de l'univers narratif mis en place par le texte cixousien, tant de son chronotope que des personnages. Rappelons également que le genre théâtral a pour caractéristique de travailler la « double énonciation », l'échange discursif opérant à la fois de la salle à la salle et de l'auteur au public. Genre dialogique par essence alors, et polyphonique voire même hétérophonique pour le théâtre sacré, puisque dialoguant aussi verticalement, de Dieu au diable. Quant à la pertinence du modèle théâtral dans l'univers culturel judaïsant, il faut se rappeler aussi que le Moyen âge a été propice aux formes d'acculturation des communautés juives à la chrétienté rhénane et germanique, avec notamment l'apparition de pièces profanes à caractère religieux tels le *Pourimshpiel*, joué à l'occasion des Jours des Sorts, pour l'univers de culture yiddish².

² Guila Clara Kessous, *Théâtre et sacré dans la tradition juive*, Paris, P.U.F., 2012, p. 66-67.

Du tréteau, à la table, à la page d'écriture : c'est dans ce triptyque de miroirs que peut donc se lire l'alimentaire et le culinaire d'*Osnabrück* dans cette thèse. Car, du poisson à l'omelette, en passant par le chou-fleur, il s'agit partout de signes à plusieurs niveaux, de multiples langues et de personnages qui mangent tout en même temps ; nourriture matérielle comme nourriture spirituelle, et ce dans le même geste (une hostie ?). Cixous a posé avant moi l'hypothèse de la triade structurale ville/théâtre/table(-eau), avec les mots au centre du triangle et permettant la circulation entre les niveaux et les échelles de sens :

Je ne peux distinguer, depuis que je sens et me tourne à penser, les théâtres des villes des théâtres des mots. Mots et ville s'échangent, la ville fait théâtre à mots, les mots font lieu, cité, mines³.

³ Hélène Cixous, « Villes promises », conférence donnée à l'occasion des *Vingt-et-unièmes assises de la traduction littéraire, Arles, 2004*, « Les villes des écrivains », Arles, Atlas – Actes Sud, 2005, p. 187-188.

Et après l'évocation du climat polyphonique et translinguistique oranais dans lequel l'écrivaine a grandi :

Tout cela se passait à la table d'Oran qui fut toujours dotée de nombreuses fonctions et pouvoirs magiques et sur la plateau [*sic*] de laquelle – encore un théâtre – on trouvait tantôt un squelette de poulet, à l'aide duquel mon père nous enseignait les rudiments de l'anatomie, tantôt un jeu d'échec, tantôt la machine à coudre appelée Singer ou Singer selon que l'on se sentait être du côté de mon père singueur ou de ma mère⁴.

Étrangement la cuisine, omniprésente dans *Osnabrück* et dont Oran est l'archétype⁵, est absente de cette évocation qui fait en outre davantage référence à la table de la salle à manger, table d'une pièce à vivre non d'une pièce à travailler. Pourtant l'auteure parle du *goût* des langues au sens propre, nous dit qu'elle procède avec les langues comme

⁴ *Ibidem*, p. 203.

⁵ Hélène Cixous, « Villes promises », *op.cit.*, p. 191 : « J'ai décrit la structure mythique de ma ville natale dans Osnabrück. »

elle cuisine⁶. Mais où cela s'opère-t-il ? Encore une fois, dans ce post-texte aussi ce lieu semble rester hors de notre champ de vision.

Tel le panneau central du triptyque de Madrid, *Osnabrück* comme monde intermédiaire est instable et mouvant, monde de la chair et des métamorphoses, à la fois organique et spirituel. Un monde en fermentation, qui mijote dans la marmite cosmique. Le livre semble faire tout entier cuisson, saisir l'instabilité lacanienne du réel qui est aussi une instabilité des langues et des voix qui nous habitent, un réel infigurable si ce n'est par sa défiguration. La cuisine n'est-elle pas par excellence un lieu obscène, hors-scène, sorte de coulisse de la salle à manger qui figurerait la scène du repas théâtralisé ? Et n'est-elle pas aussi un lieu sacré, sacré au sens de séparé : interdit aux enfants, souvent interdit aux hommes lorsque les femmes travaillent, car dangereux, menaçant, lieu du feu, du tranchant, du coupant, du partage de recettes en vue de la transformation des éléments ? Où les femmes alors se font presque sorcières. Un lieu à la fois hors de la

⁶ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 197 : « [...] toutes ces langues avaient un goût d'épices, les cuisines et les langues communiquaient [...]. Je *pourrais* – je *devrais* faire une conférence sur ma façon de faire la cuisine. » (Je souligne.)

représentation – car bas, ignoble, prosaïque – et central, le centre du centre en somme, le foyer du foyer, car rendant possible la nutrition donc la reproduction du social⁷. Entrons maintenant en cuisine pour voir comme Cixous assemble l'hétéroclite de ses univers culturalo-linguistiques et les rend consommables. Mais avant la cuisine : ville.

⁷ Je partage ici les thèses d'Audrey Richards, inaugurales de l'anthropologie de l'alimentation, et que je me permets de reformuler comme suit. Avant même de produire ou de se reproduire, il convient de vivre. Le rapport à l'aliment serait ainsi premier et structurant dans la construction du sujet, avant même son rapport à la mère – thèse qui implique de repenser en conséquence bon nombre de fondamentaux de la psychanalyse. Audrey Richards, *Hunger and Work in a Savage Tribe: A Functional Study of Nutrition among the Southern Bantu*, Westport, Greenwood Press, 1985.

3.1. Rideau I : les pages du Larousse comme différance du sens

Dehors dedans

Sur une page d'un dictionnaire, voici donc où atterrit la chercheuse en ouvrant son livre. *Son* livre car, comme œuvre allographe⁸, le volume acheté lui appartient maintenant et annoté, usé, plié, à mi-chemin entre l'outil de travail, l'objet domestique et l'appendice organique. Un objet approprié, singularisé, marqué et donc passé, moyennant finances, dans la sphère privée. Un marché, comme un pari que l'achat a scellé. La lectrice alléchée, l'objet doit maintenant satisfaire l'attente implicite qu'il a suscitée dans la vitrine du libraire ou dans ses rayonnages – où il est d'ailleurs rangé avec les « fictions », contraintes commerciales obligent. De quelle attente s'agit-il ? Le livre *Osnabrück* prenant matériellement le parti du neutre et de la discrétion inhérent à sa maison d'édition dans les années 1990, nous l'avons vu, c'est avant tout le titre, car écrit en vert, en plus grands caractères et en capitales, puis le nom d'auteur (pour les connaisseurs), écrit plus petit avec la majuscule à l'initiale, et éventuellement – pour ceux qui la lisent – la quatrième de couverture, minutieusement rédigée, qui sont censés engager le pacte de lecture et séduire le client. Éventuellement également, pour les très initiés, le logo et la mention de la maison d'édition pourront signifier encore autrement

⁸ Nelson Goodman, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1990.

cet objet. « Des femmes » dénote néanmoins également littéralement, pour tout locuteur français, la moitié non membrée du genre humain.

Arrêtons-nous donc au titre, principal point d'accroche à en juger par la taille et la couleur de ses caractères. Quel horizon d'attente peut générer le mot « Osnabrück » ? D'abord, comme nom propre, quelque chose d'assez mystérieux. Le nom propre ne connote pas mais dénote une singularité. Nous ne pouvons ranger « Osnabrück » dans aucun ensemble a priori si ce n'est, effectivement, celui des noms propres. Les Européens, les germanophiles ou les germanophones reconnaissent néanmoins les sonorités familières à cette langue allemande, ainsi que son *Umlaut* caractéristique. En outre, à l'image de Sarrebruck, la suffixation laisse deviner qu'il s'agit d'un toponyme, mais un toponyme pour le moins obscur. « Osnabrück », pour la majorité des gens, ne suggère aucune image de ville spécifique. L'historien Panikos Panayi, qui a longtemps étudié l'histoire du XX^{ème} siècle allemand dans une « alltagsgeschichte Perspective » (du point de vue d'une histoire du quotidien), a d'ailleurs choisi de s'intéresser à Osnabrück pour son côté exemplaire et typique d'une moyenne ville allemande. La seule caractéristique sociologique de l'Osnabrück des années 1930 serait sa majorité catholique dans une région à dominante protestante. Quant aux Juifs en 1933, ils représentaient 0,45 % de la population de la ville, soit un chiffre inférieur à la moyenne nationale (0,76 %). Malgré ces quelques points, pour le spécialiste d'histoire de l'Europe :

With a population of 94 700 in 1930, Osnabrück [...] does represent a typical medium sized town, resembling others in Germany in the 2nd quarter of the 20th century⁹.

Pour les lecteurs habitués de Cixous cependant, il s'agit d'un nom récurrent de l'œuvre, emblématique du maternel, un nom qui apparaît bien souvent comme un appel, un à-voir ou un à-jamais-disparu dans les affres de l'histoire mondiale. Le nom d'une moyenne ville allemande ? Les historiens se rappelleront des traités de Westphalie également, dont un y a été signé en 1648, celui entre le Saint-Empire romain germanique et l'Empire suédois. À ce titre, la ville porte quand même le titre de *Friedensstadt*, « ville de la paix » et abrite depuis 2002 le siège de la Fondation allemande de recherche pour la paix ou D.S.F. pour *Deutsche Stiftung Friedensforschung*. Étymologiquement, rien de certain non plus, les interprétations se référant soit au bas-allemand (*Ossen*, est et *Brügge*, pont) ou rattachant plus vraisemblablement le préfixe à la Hase qui traverse la ville (« pont sur la Hase », voire même via cette rivière, à l'univers céleste – Hase référant selon certaines sources à

⁹ Panikos Panayi, *Life and Death in a German Town : Osnabrück from the Weimar Republic to World War II and beyond*, London – New York, Tauris Academic Studies, 2007, p. 13.

d'anciens dieux germaniques¹⁰. Malgré tout, il se dégage de cela qu'Osnabrück reste un sème à forte valeur unificatrice.

S'il ne s'agissait pas d'un livre rangé au rayon littérature des librairies et des bibliothèques, si l'aspect minimaliste du volume n'était pas comme un appel à l'esprit, alors nous serions en droit d'attendre toutes sortes d'écrits, de notre moderne « Guide Vert » – vert justement – à la monographie historique¹¹, en passant par la géographie ou l'ethnographie même. Et ce que nous propose Cixous tout de suite, dès la première page de texte, c'est un extrait du « *Grand Dictionnaire universel* par Pierre Larousse » (p. 8), plus précisément la reproduction intégrale de l'article « Osnabrück » contenu dans le tome 11 de l'édition de 1874 (annexe 7), jusqu'à la graphie même, désuète, de locutions d'époque qui deviennent, par leur reprise citationnelle ici, de véritables clichés, telles « très-ancienne » (p. 7).

¹⁰ Université d'Osnabrück, *Bildung für nachhaltige Entwicklung : Die Hase neu entdecken*, « 1. Die Namen: Osnabrück und die Hase », 2006, en ligne, <<http://www.umweltbildung.uni-osnabrueck.de/Hase/Hasebuch1Abschnitt1>>, page consultée pour la dernière fois le 30 août 2014.

¹¹ Je pense, par exemple, à Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, Paris, 1975.

L'empire de la littérature¹² ou la place du mort

Nous voici donc servis, et un peu trop vite, puisque tout est soldé en deux pages. Le sujet semble épuisé avant même d'avoir été entamé par Hélène Cixous. Car après tout, n'est-ce pas l'ambition de tout dictionnaire, de toute encyclopédie, que de vouloir en lui-même rassembler l'ensemble des savoirs à partir de la mise en ordre – alphabétique – du lexique ? Tel a été en tout cas la visée des Lumières, tel était leur projet le plus révolutionnaire peut-être : rationaliser, à travers la langue, la connaissance humaine. Et non seulement le dictionnaire de Larousse est « grand » mais en plus il a

¹² Marie-Christine Vinson, « Tibili ou l'empire de la littérature », *Cahiers de littérature orale*, « Le livre parle », 2007, n° 62, p. 57-75.

des majuscules, beaucoup de majuscules, il se veut « universel » et le titre en son entier ne pourrait rassembler l'ensemble des matières qu'il entend traiter. En témoignent les nombreux « etc. etc. » imprimés en page-titre (annexe 7). Alors à quoi bon continuer puisque ça y est, Osnabrück est donnée ? En même temps, lisant cette définition historico-géographique, le lecteur ne voit toujours rien, n'imagine pas. Il sait mais il ne sent rien. Rien n'est atteint du monde ni du sensible. Nous restons dans l'empire de l'intelligence, le su incommensurable avec le vécu, avec l'expérience. Dans l'ordre de la « raison graphique¹³ » :

¹³ Jack Goody, *La Raison graphique : La Domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit, 1979.

Quoi de plus raisonnable qu'un dictionnaire ? Il informe, il renseigne, il enseigne même, pour peu qu'on veuille bien le lire, et non pas seulement le consulter ; sans longs discours, sans vaine rhétorique, il distribue le savoir sobrement, démocratiquement, à n'importe qui le sollicite¹⁴.

Cixous joue ainsi sur les genres. Comme ouvrage de littérature, nous attendons une expérience spécifique de lecture qui fasse appel à notre corde sensible. Attente d'autant plus frustrée, incise d'autant plus ironique de la part de l'auteure, que la page « Osnabrück », outre le fait qu'elle interroge les modalités de réception de la littérature et notre « habitus littérarien¹⁵ », parle d'une ville, Osnabrück, éminemment littérarienne

¹⁴ Roland Barthes, « Préface au dictionnaire Hachette 1980 », *Œuvres complètes III (1974-1980)*, Paris, Seuil, 1995, p. 1227.

¹⁵ Rappelons rapidement, avec Jean-Marie Privat et après Jack Goody, que la littératie désigne l'univers graphique de l'écriture et de l'imprimé, dont nous faisons l'hypothèse qu'il modifie en profondeur notre rapport au monde. Plus précisément, la littératie, comme processus complexe et global, se caractérise par : 1) un *capital* littérarien empruntant trois formes principales (objectivé, institutionnalisé, incorporé) ; 2) des *coefficients* de littératie variables en fonction des formes prises par la littératie et par sa mise en pratique dialogique entre univers de l'oral et univers de l'écrit donnant lieu à des hétérologies spécifiques ; 3) des *concrétions* spécifiques dans des formes culturelles données, matérialisations dues à l'outillage intellectuel spécifique qu'elle produit

dans son histoire singulière. La figure de Charlemagne, dont il est fait mention comme fondateur de la ville, roi des Francs et empereur d'Occident, a été largement popularisée faisant de lui le créateur de l'institution scolaire. En témoigne cette chanson, originairement de France Gall, mais que tous les enfants connaissent : « Qui a eu cette idée folle / Un jour d'inventer l'école ? C'est ce sacré Charlemagne, / Sacré Charlemagne ! ». Latitude, longitude, hydrographie, religion, économie, histoire, monuments, jusqu'au nom des principales personnalités de la ville, rien ne manque au tableau. Le lecteur a même droit à un encart sur la province d'Osnabrück, encart qui fait mention de la superficie et du caractère agricole de ce morceau de terre allemande situé entre d'autres villes, d'autres régions et d'autres fleuves aux noms tout aussi mystérieux. Mais n'avons-nous pas les autres tomes à disposition pour combler nos lacunes dans la connaissance de toute chose en ce monde ? Tout ça dressé dans un présent intemporel, exception faite du deuxième paragraphe, celui retraçant l'histoire de la ville de 1780 à 1811 qui opère un bref passage au système des temps du récit. Mais il s'agit d'Histoire, justement.

(art, architecture, cuisine, etc.) (Jean-Marie Privat, « Un habitus littéraire ? », *Pratiques*, décembre 2006, n° 131-132, p. 125-130).

En entrant dans le livre, nous entrons donc de plain-pied dans l'univers de la littérature. Capital objectivé : il s'agit d'un dictionnaire. Capital institutionnalisé : Charlemagne et le Traité de Westphalie faisant référence au programme scolaire de tout bon collégien. Capital incorporé, celui du lecteur ici : nous lisons et nous décodons la langue du dictionnaire sans même nous en rendre compte, sans aucun sentiment d'étrangeté, habitués que nous sommes à associer des mots et des définitions. Mais la citation, au contraire, ne fonctionne-t-elle pas comme un leurre ? Car ici Cixous se loge non pas lisiblement dans l'écriture mais, en creux, dans le geste de décontextualisation/recontextualisation de ce fragment en tête de son œuvre (déterritorialisation aurait dit Deleuze). Une citation dont il n'est pas fait état dans les manuscrits et les dactylographies initiales du récit et qui s'est décidée tardivement, d'après l'auteure que j'ai interrogée sur ce point, au tout dernier moment alors que le titre s'était enfin décidé¹⁶. À noter également le processus du titrage, qu'elle évoque en réponse à la même question, celle de l'absence de la page du dictionnaire dans les archives. Le titre vient après le livre, quand le texte est fini depuis longtemps. Le livre guide son titre et le titre s'impose alors de lui-même. « Osnabrück » a notamment été

¹⁶ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

choisi pour ses sonorités imprononçables, étrangères¹⁷, ce qui permet de faire jouer en plein la musicalité de la langue¹⁸. Et c'est alors que la page du Larousse s'est imposée. Comme le dit encore Hélène Cixous en substance, il lui a semblé plus juste alors de « retourner à cet Osnabrück-là, l'Osnabrück de la famille¹⁹. » Nonobstant que le dictionnaire soit daté de la fin du XIX^{ème} siècle, époque de naissance des grands-parents d'Hélène Cixous, il intervient à plusieurs reprises dans les récits cixousiens, comme instrument de mort, poussiéreux²⁰, mais aussi comme boîte magique, boîte de Pandore à valeur poétique et ludique : « [...] ton père m'a toujours éblouie par les mots qu'il avait, je suis un *hédoniste* disait-il parce qu'il avait appris tout le Larousse par cœur²¹ [...] ». Et si pour l'auteure, ces dernières mentions jouent plutôt comme détail réaliste sans

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Nous pourrions dire ici d'Hélène Cixous ce que l'auteure écrit à propos de Marina Tsvetaïeva : « dès qu'elle le peut, elle se débarrasse de la fonction sémantique ce qui permet de faire passer le substantif du plan du discours au plan de la langue. » Hélène Cixous, *L'Amour du loup : Et autres remords*, Paris, Galilée, 2003, p. 36.

¹⁹ Hélène Cixous, entretien, 13 avril 2013.

²⁰ Par exemple : Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là*, Paris, Galilée, 2000, p. 126.

²¹ Hélène Cixous, *L'Amour du loup*, *op. cit.*, p. 183.

grand intérêt, elle nous rappelle néanmoins que son grand-père possédait un tel dictionnaire, en plus d'une collection de Victor Hugo, son grand-père, dit-elle, « qui ne parlait pas la France²² ».

Pour le lecteur, cette citation possède également, outre sa fonction informative, outre l'hommage discret à l'ascendance de l'écrivaine, une valeur comique. Car après tout, il n'a pas fait l'acquisition d'un dictionnaire mais bien d'un ouvrage de « fiction ». Mise à distance que cette page quant à l'horizon d'attente généré par la quatrième de couverture. Décentrement d'autant plus grand que, si Cixous fait mention de ses sources comme une bonne élève, elle omet pourtant la date, donnée essentielle pour tout chercheur qui se respecte. Alors, la valeur caduque de ce type de savoir, de ce type d'ouvrage, de ce type de littérature au sens large, devient criante et le présent de vérité générale n'emblématise plus que le projet nostalgique et impossible d'un savoir total sur le monde, d'atteindre la vérité vraie, vérité qui est définie par son caractère d'universalité et d'intemporalité dans un système kantien par exemple. Une ironie de mention qui vise à témoigner, par le procédé de la citation directe – comme on parle de

²² Hélène Cixous, entretien, 13 avril 2013.

discours direct –, de la précarité de la science et de l'historicité de toute chose. Ne reste plus que le verbe, des mots, la logique (l'a-logique) de la langue. On ne *sent* rien. Une telle critique du système académique – l'Académie étant la mère des dictionnaires²³ – peut s'inscrire sur le versant féministe de l'œuvre cixousienne : rejet du « phallogocentrisme²⁴ », c'est-à-dire du centrement du savoir et du discours sur le monde sur le pôle rationnel du *logos* (discours/pensée/raison – opposé au *muthos*) et du masculin. Il n'est fait, en effet dans l'article, mention ici d'aucune grande figure féminine ni du fait que les autorités d'Osnabrück se soient singulièrement illustrées dans la chasse aux sorcières entre 1561 et 1639²⁵. Ici, dans l'article, seule la ville est une

²³ Comme le rappelle Sarah Leroy, l'une des particularités du *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse est de mélanger les noms propres et les noms communs (Sarah Leroy, *Le Nom propre en français*, Paris - Gap, Ophrys, 2004). Comme dictionnaire encyclopédique, il fournit à la fois des informations lexicales et des données encyclopédiques sur les mots qu'il répertorie, donc entre-deux, aussi.

²⁴ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *op. cit.*

²⁵ Le 25 septembre 2012 le Conseil de la Ville d'Osnabrück a symboliquement voté l'acquittement des victimes de la chasse aux sorcières – juridiquement, leur réhabilitation étant impossible. Simone Schnaze, « Optimierte Erinnerung : Hexen-Gedenken », *Die Tageszeitung*, en ligne, 13 mars 2014, <<http://www.taz.de/!134773/>>, page consultée pour la dernière fois le 31

femme et seulement dans le lexique français où le neutre n'existe pas. Je passe rapidement aussi sur ce que nous pouvons lire dans ce *Grand dictionnaire* à l'article « femme », qui occupe 24 pages du tome 8 et qui commence ainsi, par une définition de la femme comme : « femelle de l'homme, être humain organisé pour mettre au monde des enfants²⁶ », avant de déployer les qualités esthétiques et les particularités de caractère des femmes des différentes contrées du globe. L'homme, au contraire, y est décrit comme un « animal doué de raison, qui appartient à la classe des mammifères,

août 2014. Rédaction, « Die Opfer der Hexenprozesse starben einst als verurteilte Straftäter – Manche werden rehabilitiert », *Neue Osnabrücker Zeitung*, en ligne, 30 juillet 2012, <<http://www.noz.de/deutschland-welt/politik/artikel/213579/die-opfer-der-hexenprozesse-starben-einst-als-verurteilte-straftater-manche-werden-rehabilitiert>>, page consultée pour la dernière fois le 31 août 2014. Sur la *Hexenturm* d'Osnabrück, la Tour aux sorcières qui sert aujourd'hui de monument commémoratif, voir Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne*, *op. cit.*, p. 174.

²⁶ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle : français, historique, géographique, bibliographique, littéraire, artistique, etc., etc.*, t. 8, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, p. 202.

mais qui se distingue de tous les autres animaux par l'excellence de son organisation intellectuelle²⁷ ».

Cette dénonciation par la citation, peu visible à vrai dire pour qui lira trop vite et n'interrogera pas le montage du livre, opère également, et plus précisément, une déconstruction du système du savoir pseudo-objectif et de la langue française, du haut langage, donc de la littérature, et propose, en regard, une autre solution à l'aporie de l'écriture du réel, écriture et réel étant pensés, par la haute culture française – phallocrate pourrait dire Cixous – plutôt comme antagonistes : l'écriture n'est-elle pas en effet synonyme de mort, d'inanité et d'os alors que la vie serait du côté de la chair et des métamorphoses ? Les références ici vont de Platon²⁸ à Blanchot²⁹, en passant par

²⁷ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire etc.*, t. 9, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, p. 353.

²⁸ Platon, « Phèdre », *Le Banquet, Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964, p. 166 : « C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes ; mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose,

Rousseau³⁰ (le chant originel disparu), aux latins (*verba volant, scripta manent*), au Nouveau Testament (« la lettre tue, mais l'Esprit vivifie³¹ »), etc. Finalement la page du Larousse agit à la fois comme pont et comme garde-fou, lieu de transition également entre l'extérieur du livre, la figure de l'auteure qui, elle, intervient comme monteuse, et

toujours la même. » Sur le platonisme chez Cixous et le parallélisme entre Ève et Socrate – qui était un accoucheur d'âmes et dont la mère était sage-femme – voir notamment : Hélène Cixous, *Ciguë : Vieilles femmes en fleurs*, Paris, Galilée, 2008.

²⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 31 : « Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. » Il va sans dire que l'espace littéraire blanchotien loin de ressembler à la ville cixousienne, serait beaucoup plus proche d'une terre antarctique, un espace de terreur et d'angoisse, mortifère.

³⁰ Jean-Jacques Rousseau, « Fragment sur la prononciation », *Essai sur l'origine des langues*, éd. Charles Porset, Paris, Nizet, 1992, p. 220 : « Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole; [...] Le plus grand usage d'une langue étant donc dans la parole, le plus grand soin des Grammairiens devrait être d'en bien déterminer les modifications ; mais au contraire ils ne s'occupent presque uniquement que de l'écriture. Plus l'art d'écrire se perfectionne, plus celui de parler est négligé. On disserte sans cesse sur l'orthographe, et à peine a-t-on quelques règles sur la prononciation. »

³¹ 2 Co 3, 6.

l'entrée dans la narration. Osnabrück est donc là, offerte, parfaite, décrite objectivement, car un dictionnaire est par définition objectif, bien que signé ici Pierre Larousse, Pierre prénom du frère aussi. Fonction anti-programmatique et déceptrice donc de cette mise en bouche, comme un rite d'entrée dans le monde de l'écrit, une pilule amère, mi-nostalgique mi-ironique, que le lecteur doit avaler d'abord.

3.2. Rideau II : « Prologue » – écrire comme cuisson du tragique

Le théâtre des émotions : initiation

Contre le dictionnaire, il y a : le livre. Il y a la littérature, que Cixous écrit souvent avec un grand L, littérature pensée par elle comme une forme de vie, comme sa respiration même. En effet, la science du dictionnaire est mise en regard, dès la page 9,

d'un « PROLOGUE » (p. 9), initialement, dans le dossier de genèse, les premières pages du texte. Prologue et non préface, comme au théâtre et non pas comme dans un roman. Pro-logos : discours d'avant le discours, préparation à la représentation théâtrale et à l'entrée en scène des personnages. Ce texte est écrit en italique – dont l'une des fonctions, à l'origine, était de reproduire la cursive, donc l'écriture manuscrite³² –, à la première personne, dans le système des temps du récit (imparfait, passé simple). Il s'agit de la narration rétrospective du premier jour d'école de la narratrice, par la narratrice elle-même, que certains devineront (ou liront comme) l'auteure du livre bien que les noms ni les prénoms des personnages principaux (« moi », « maman ») ne soient cités. Un épisode topique des incipit tant des récits de littérature de jeunesse que des romans de la grande littérature – nous pensons en particulier à Charles Bovary et à sa casquette, emblématiques sur ce point. Mais ici, le récit est à la première personne et le nom de la maîtresse : « madame Bentolila » (p. 10), la mention du lieu : « rue d'Arzew à Oran », une date : « le premier octobre 1941 » (p. 9), et les affres de l'Histoire en arrière plan avec « les lois antijuives de Vichy » (p. 11) – au moment où se passe

³² Maurice Grévisse et André Goose, *Le Bon usage : Grammaire française*, 15^{ème} édition, Bruxelles, De Boeck - Duculot, 2011, paragraphe 87, 2^{ème} section.

l'histoire, cela va faire un an que le décret Crémieux a été abrogé en Algérie – imposent une dimension référentielle forte au « prologue » et l'appel à un hors-texte socio-historique très précis. Tous les caractères de l'autobiographie sont donc présents : scène d'enfance, retour méditatif sur le souvenir, énonciation commentée d'un moment de crise, d'un moment d'initiation également à l'univers de la littérature, référentialité extra-littéraire d'un discours testimonial qui prend place dans un horizon commun au lecteur francophone – l'Algérie Française en 1940.

En même temps, le sous-texte ici est moins celui des mémoires que celui de confessions. En effet, le champ lexical de l'affect est omniprésent, affects positifs et négatifs (pleurer, larmes, âme, frémir, jouir, effroi, jubilation). De même, l'emploi de l'hyperbole (« remplacée par néant », « frémissant de terreur », « j'atteignais une transe »), les superlatifs, le conditionnel passé (« Si j'avais pu entrer [...] », p. 9) dessinent, sur le mode lyrique, l'aventure intérieure d'un individu – une petite fille – faisant l'expérience singularisante de la séparation d'avec « Maman », de la haine pour la « maîtresse », de la découverte de « la chose », de la compensation symbolique et jouissive du manque par l'écriture avec les « jambes des lettres » et les « mamans de papier » (p. 12). Les phrases longues à la ponctuation raréfiée semblent comme moulées d'un bloc, comme couler de source. Et effectivement, l'isotopie aquatique renforce cette impression de fluidité, une isotopie centrée autour de verbes à l'imparfait (« coulaient », « s'étendait », « coulais », « se vidait »), à l'actif donc, rendant le fleuve de l'écriture analogique à l'« inondation de larmes » de la petite fille de trois ans et demi se rendant à

l'école pour la première fois. La confession ici semble donc s'opérer sous l'effet d'un trop plein, d'un débordement d'émotion, effet encore amplifié par l'italique, qui coule lui aussi et l'utilisation de labiales et de consonnes molles (« maman », « mer », « Bentolila », « bleu », « larmes »). Bref : un mini-récit de vocation sur le mode à la fois intimiste et hyperbolique, paradoxal et jouant de la prétérition, emprunt, qui plus est, de religieux (« âme », « transe », « larmes », « jubilation », « force incontrôlable ») tendant à le rapprocher fortement de la rhétorique des mystiques mise en valeur par Michel de Certeau³³. La vocation d'écrivaine est ainsi présentée ici comme une véritable révélation d'un charisme, d'un don, la substitution de la Mère-Dieu³⁴ – de la Vierge³⁵ ?

³³ « Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. » Michel de Certeau, *La Fable mystique I*, Paris, Gallimard, 1982, p. 411. Le mystique est une figure de dissidence, « figure du sauvage » (*op. cit.*, titre de la quatrième partie) incarnant l'envers de la civilisation, dont le discours tend à retranscrire l'expérience d'une « érotique du corps-Dieu » (*op. cit.*, p. 12), une poétique du corps visant à dire le paradoxe de la présence divine comme trop plein et absence – théologie négative –, via une « fantastique de la signification » qui invalide la séparation entre le réel et l'irréel (*op. cit.*, p. 83).

³⁴ Par exemple : Hélène Cixous, *Angst*, Paris, Des femmes, 1998, p. 67 : « [...] appeler dieu la mère au secours [...] ».

– s’opérant par la découverte des lettres, de La Lettre, non pas le Verbe fait chair d’ailleurs, mais bien la lettre matériellement traçable par le geste d’écriture, un geste infini, la lettre comme corps manipulable à volonté et véritable « drogue », « inestimables » :

Avec mes pages de papier me frotter la figure, avec mes mamans de papier. Première drogue. Plus tard je préférerai à toutes les poupées, celluloid, faïence, chiffon, qui toujours me demeurèrent lointaines et inanimées, les petites femmes de papier inestimables qui me venaient aux doigts à volonté. (p. 12-13)

³⁵ Dans le texte biblique, Ève n’est pas précisément vierge, ayant enfanté Caïn, Abel et Seth et peut-être d’autres enfants dont le nom n’est pas précisé (Genèse 5, 4). Elle « connut » donc Adam (Genèse 4, 1). Et même si « tout homme qui choisit pour épouse une femme nommée Ève hérite instantanément lucidement ou en toute méconnaissance de toute la scène du jardin avec ses accessoires [...] » (Hélène Cixous, *OR, op. cit.*, p. 70), dans *Osnabrück*, la narratrice dessine néanmoins le portrait d’une Ève chaste et éternellement vierge (« Je ne lui suis pas née », Hélène arrivant, dans le récit, portée par le père-cigogne du folklore européen mais qui est le sien réellement aussi, p. 84-85 – Ève est sans péché, p. 105), à mi-chemin de l’Ève édénique, de la Vierge chrétienne ou d’autres déesses vierges-mères païennes, telles Athéna, Artémis et Hestia d’ailleurs déesse du foyer tout comme Ève Cixous.

La substitution des « mamans » aux « pages » traduit là l'émergence d'un nouvel atome de parenté, d'une mère adoptive démultipliée et transsubstantiée (les lettres ont des « jambes » plus loin dans le prologue, tout comme l'on parle de corps de la lettre également), lors de ce baptême par les larmes, atome de parenté spirituelle³⁶, pour ainsi dire, et réparateur du trauma de la séparation. Baptême comme scène fondatrice qui devient un moment d'élection en vue de lutter contre le sort :

Je compris que j'étais maudite : les autres enfants ne hurlaient pas. J'étais hantée. J'avais dans le cœur ce domaine géant et inhabité dont j'étais l'esclave et auquel m'attachait une fureur appelée maman. (p. 11)

Mais l'initiation scolaire, si elle prend les traits de la conversion via le personnage intermédiaire de la mère absente, a néanmoins lieu, circonstances historiques obligent, dans une « salle à manger » (p. 11), ce que la narratrice à l'époque

³⁶ Salvatore D'Onofrio, « L'Atome de parenté spirituelle », *L'Homme*, 1991, t. 31, n° 118, p. 79-110.

ne semble même pas remarquer même si le tracé des lettres, pour elle, a alors déjà du « goût » (*ibidem*) :

Et si j'avais pu jouir de la scène et de ses agréments, j'aurais pris un étrange plaisir à cette école bricolée en hâte pour accueillir les enfants qui venaient d'être jetés hors de l'école véritable par les lois antijuives de Vichy, mais je ne pouvais pas jouir, raidie que j'étais contre l'ennemi mystérieux qui rôdait autour de mon cœur. (p. 11)

Ce « prologue » nous fait donc le récit préliminaire d'une « première fois³⁷ », d'une double première fois même : premier jour de séparation d'avec la mère et premier jour d'école, une première fois singularisante non seulement parce que la petite fille est prise d'assaut par une émotion qui la submerge et dont elle n'a pas le contrôle – expérience du soi par l'expérience de l'autre en soi et découverte d'une médiation-écran : l'écriture comme salut et élection – mais aussi parce que l'école ici, du fait des

³⁷ Michel Bozon, « Des rites de passage aux “premières fois” : Une expérimentation sans fin », *Agora débats/jeunesse*, 2002, vol. 28, n° 28, p. 22-33.

circonstance historiques et de la judéité présumée³⁸ de la narratrice, est une école « fausse », une salle à manger. Les leçons prennent place dans le cadre domestique d'une maison qui n'est pas non plus le foyer familial de la narratrice. La maîtresse – également maîtresse de maison dans ces conditions – s'attire d'ailleurs l'antipathie profonde de l'enfant. Donc un espace initiatique entre-deux, ni privé, ni public, et une initiée qui passe l'épreuve d'une manière pour le moins étrange, rendant le rite d'institution de la petite fille en « élève » – qui s'élève – spatialement oblique et constitutivement boiteux. La narratrice reste d'ailleurs seule, « à l'extérieur devant la porte » (p. 9), tous les autres enfants ayant franchi le seuil sans encombre et son frère également :

³⁸ La scène du prologue se rejoue en effet comme suit, dans Hélène Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, Paris, Galilée, 2001, p. 11 : « Si je n'étais pas "juive", me dis-je, en prenant ce mot avec timidité et en respect devant mes lèvres, si je ne pouvais pas dire le mot de *juive* vers moi de quelque manière, avec hésitation, incertitude, et guillemets, si je n'avais pas depuis l'âge de trois ans où je commençais à tracer les lettres de l'alphabet en pleine guerre mondiale, signé sans calcul un pacte avec le J entre toutes les lettres de la langue française, le J dit ji gît j'y, pour juif dans la langue secrète de ma mère pendant la guerre [...]. »

Si j'avais pu entrer dans la salle de madame Bentolila avec les autres enfants, c'en aurait été fini à jamais, une ère aurait commencé, une ère sans mère avec maîtresse, avec cahiers et avec lettres, tout en ne sachant rien, j'avais dû être prévenue du danger absolu [...]. (p. 10)

*Un art de la mémoire*³⁹

Ainsi, dans ce second commencement du livre, le lyrisme d'une presque autobiographie prenant les traits tant des confessions que du discours mystique ou du récit de vocation d'écrivain vient en antithèse du dictionnaire présenté

³⁹ Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

précédemment, dont il contredit la froideur. Un témoignage que l'on pourrait presque prendre au premier degré, si ce n'était l'italique, à la fonction un peu floue : signale-t-il une langue étrangère – la langue littéraire ? Vise-t-il à l'emphase, à la distanciation ou, au contraire, dénonce-t-il le texte par un effet de mise à distance autonymique ? Quoi qu'il en soit, et peut-être la solution est à chercher dans toutes ces hypothèses à la fois – la littérature pour Cixous n'admettant pas le principe de non-contradiction –, il est clair que l'italique nous met à distance comme il met à distance la référentialité du texte. Comme le dit Derrida, lecteur de son amie :

Des italiques suspendent ainsi, en littérature, la réalité de ce qui est dit avoir lieu en réalité. Les italiques donnent à penser, jusqu'à le mettre en œuvre, le corps même de la question : Qu'est-ce que la réalité ? Qu'est-ce qu'un événement ? Qu'est-ce qu'un événement passé ? Et que veut dire « passer » ou « se passer », etc. ? Autant d'incertitudes ou d'apories pour quiconque prétend mettre de l'ordre dans le dedans d'une bibliothèque, entre la bibliothèque et son dehors, le livre et le non-livre, la littérature et ses autres, l'archivable et l'inarchivable.

Là se trouve, comme secret de la littérature, le pouvoir infini de garder indécidable et donc indécidable le secret de ce qu'elle dit, elle, la littérature, ou elle, Cixous, voire de ce qu'elle avoue et qui demeure secret alors même qu'en pleine lumière elle l'avoue, elle le dévoile ou dit de le dévoiler⁴⁰.

Ici, dans *Osnabrück*, le récit se met aussi en scène lui-même au travers de sa mise en pages typographique, dense et fourmillante, l'italique mimant graphiquement ces « petites femmes de papier inestimables qui [lui] venaient aux doigts à volonté » (p. 12). Ce « Prologue », bien qu'il semble nous narrer des événements historiques et nous préparer à une autobiographie, nous met donc en garde pour la suite : il faudra croire mais pas trop, faire confiance et suivre le fil, fil du signifiant non de référent extérieur au texte. Théâtralisation du texte par l'italique et le titre, un texte qui est théâtralisation de l'émotion, d'un trop plein débordant par une écriture qui, encore une fois, se loge en creux et se distancie du livre, du dit inscrit. Cette mise en scène de la naissance d'une écriture sur le vif de l'émotion, crue, apparaît à rebours à la narratrice comme la

⁴⁰ Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie : Les Secrets de l'archive* (Paris, Galilée, 2003, p. 27) cité par Hélène Cixous dans Hélène Cixous, *Insister : À Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 2006, p. 33.

solution logique à la sauvagerie des passions, une sauvagerie des passions liée à une sensibilité particulière qui la marque comme écrivaine⁴¹, et solution donnée à l'époque sur le mode du don divin, électif, tel qu'elle nous le présente rétrospectivement. Et si les larmes sont produites par le mot « maman », qu'il ne faut même pas penser (p. 11), si la haine est engendrée par un autre nom qui s'interpose entre la fille et sa mère (« Bentolila », nom « moulin », p. 11-12), la solution n'en passe pas par la parole ou la voix ni même par la musicalité – les berceuses cajolant les enfants, mais par le geste, pas un câlin ni un baiser à un bambin mais le tracé au stylo sur la page, geste d'entaille à l'origine, laborieux et précis, que la narratrice rend ludique et sensuel, aux antipodes des belles lettres académiques imprimées et de la violence avec laquelle on inculque l'écriture manuscrite aux enfants. Et la page devient alors comme un exorcisme pour la petite fille qui fait des jambages, à l'image des « sorts » d'Artaud presque⁴², mais aussi – car ce récit est évidemment une mise en abyme –, comme un moyen, pour la

⁴¹ Daniel Fabre, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 1999, n° 25, p. 1-13. Comme le corps de Balzac à l'œuvre, le corps de la petite fille décrit dans le « Prologue » est un corps souffrant, poreux et soumis au risque de dissolution.

⁴² Voir entre autres des reproductions dans Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.

narratrice écrivant toujours, cinquante ans après, et toujours à la main sur des feuilles de papier, de réinscrire le trauma dans un parcours de vie, de lui rendre une cohérence, qu'il fasse sens. Et de nous dire aussi que l'écriture s'est d'emblée liée à l'affect chez elle et à la séparation d'avec la mère.

Longtemps, dans la pensée occidentale dominée par le cartésianisme français, les émotions ont été vues comme notre part animale ou, ce qui revient au même, inconsciente et incontrôlable – le lexique le dit : passion, affect, é-motion nous soumettent. Si, comme le dit Merleau-Ponty, « il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait “naturels” et un monde culturel ou spirituel fabriqué⁴³ », si Mauss avant lui parle de l'expression des émotions comme d'une symbolique culturellement prescrite et signifiante pour le groupe⁴⁴, il n'en reste pas moins vrai qu'il ne s'aurait s'agir d'un « langage⁴⁵ » qu'au

⁴³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 220-221.

⁴⁴ Marcel Mauss, « L'expression obligatoire des sentiments », *Essais de sociologie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 81-88.

sens métaphorique tant nous sommes loin ici du modèle de la double articulation du signe linguistique morphèmes/phonèmes mise en valeur par André Martinet⁴⁶. Il s'agit donc bien, dans la domestication des passions tristes ici, de reprendre le contrôle d'un « sauvage » en soi, sauvage au sens où contrevenant au fonctionnement normal du groupe social. En l'occurrence, l'affect de la petite fille ici est immaîtrisable et l'empêche de faire corps avec sa classe d'âge qui s'en va vers l'univers de la littérature sans encombre. Mais Cixous écrit et nous ne sommes pas en face de la scène brut mais bien de sa représentation, plus précisément de la mise en texte d'un travail de ressouvenir.

Le 17 octobre 2011, dans le dossier 3 de la première boîte d'archives intitulé « Notes préparatoires », je trouve, sous la chemise rose « Pour commencement », une photocopie de pages des *Confessions* de Saint Augustin. Il s'agit plus précisément du livre X, XIV, paragraphe 21, « Les affects de l'âme » :

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 2008.

[...] Comment se fait-il que, dans le souvenir joyeux d'une tristesse passée, la joie soit dans mon esprit et la tristesse dans ma mémoire, et qu'en même temps mon esprit soit joyeux de voir la joie en lui alors que ma mémoire n'est pas triste de voir en elle la tristesse ? La mémoire serait-elle sans rapport avec l'esprit ? Qui oserait le soutenir ?

Sans doute la mémoire est-elle comme l'estomac de l'esprit, et la joie ou la tristesse comme un aliment, doux ou amer : mises en dépôt auprès de la mémoire, elles ressemblent à des aliments passant dans l'estomac pour y être remisés, privés de toute saveur⁴⁷.

Quelques lignes plus loin, Saint Augustin en vient même à parler de « rumination⁴⁸ ». Or l'estomac comme le processus de rumination exercent tous deux la même fonction : la digestion des denrées, processus équivalent d'une sorte de seconde cuisson intérieure. Pour Lévi-Strauss, c'est là une conclusion majeure des mythes amérindiens qu'il étudie :

⁴⁷ Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998, p. 995.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 996.

Au cours de la digestion, l'organisme retient temporairement la nourriture avant de l'éliminer sous une forme élaborée. La digestion a donc une fonction médiatrice, comparable à celle de la cuisine qui suspend un autre processus naturel, conduisant de la crudité à la putréfaction. En ce sens, on peut dire que la digestion offre un modèle organique anticipé de la culture⁴⁹.

La rumination augustinienne est aussi la médiation sur le Livre, médiation qui, dans la tradition judéo-chrétienne, est inversement assimilée à l'acte de nutrition⁵⁰. Dans le judaïsme, l'initiation des petits garçons au texte sacré va de pair avec la dégustation réglée d'aliments à forte valeur symbolique – la transmission de la lettre du texte torahique et du texte lui-même s'opérant en ligne masculine :

⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, t. 3 : L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 2009, p. 394.

⁵⁰ Gérard Haddad, *Manger le livre : Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset, 1984.

Voici la coutume en usage chez nos Sages, lorsqu'ils amenaient leurs enfants à l'étude de la Tora [*si*]... On écrivait les lettres sur un parchemin ou une tablette, on lavait l'enfant et l'habillait de vêtements de fête ; on lui pétrissait des galettes dans du miel et du lait, on lui apportait des fruits et des friandises et on le remettait à un maître pour le conduire au *Beth Hamidrach* [la maison d'étude – école torahique]. On lui donnait à manger toutes ces galettes et friandises ; ensuite on lui faisait lire les lettres puis on les recouvrait de miel et on lui faisait lécher ; après quoi on le ramenait à sa mère. Lorsqu'il commence à étudier la Tora, c'est par le Lévitique que l'on débute. On lui fait un repas de fête, car c'est comme si son père le présentait devant le Mont Sinaï. La Tora dit : « Que chaque jour les paroles de la Tora t'apparaissent comme si elles t'avaient été données le jour même, car il est écrit « aujourd'hui » (*hayom*) et non « en ce jour ».

Les fruits et les friandises rappellent les « délices » qu'Israël a reçues en partage dans le désert, la manne, l'eau du puits, les cailles. Les galettes de miel et de lait, « Il l'a nourri du miel du rocher » et « lait et miel se trouvent sous ta langue ». Nos Sages ont dit qu'il faut commencer par l'étude du Lévitique, car le Saint, bénit soit-Il, a dit « que viennent les purs pour s'occuper des choses pures, et Je vous l'impute comme si vous m'offriez des sacrifices ».

On fait conduire l'enfant à l'école par un maître, car Dieu lui-même pour le don de la Tora s'est adressé à Moïse, très grand et très humble. Et c'est ainsi que la Tora sera maintenue pour les générations, comme les actions des Justes se maintiennent à jamais. On enduit les lettres de miel et les lui fait goûter, afin que les paroles de la Tora soient aussi douces pour lui que le miel⁵¹.

Si je cite un peu longuement ce passage, c'est aussi parce qu'il constitue le pendant religieux traditionnel inverse au « Prologue » que nous étudions, la première journée d'école publique d'une petite fille qui entre en littératie et en littérature, et que dans les deux cas l'acte de nutrition y tient une place essentielle. L'aliment dans le judaïsme est un symbole à déchiffrer dans un univers de correspondances étroitement tissé entre le texte de la Loi et le monde matériel ici-bas⁵², les commandements

⁵¹ Meqitsé Nirdamim, *Ore'Hoth'Hayim*, cité par le Grand Rabbin Ernst Gugenheim (1916-1977) dans son ouvrage *Le Judaïsme dans la vie quotidienne*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 49-50.

⁵² À tel point que nous pourrions parler, avec Claude Gandelman et Tsili Dolève-Gandelman, de « rites textuels » : « Quels peuvent être les motifs d'une attitude rituelle qui valorise les inscriptions sur le corps ou leur ingurgitation ? Si les rituels juifs peuvent être qualifiés de "rituels textuels", c'est que le juif vise à devenir lui-même, dans sa corporalité de vivant, *un pur signifiant*, un pur texte, c'est-à-dire un texte restant en deçà de toute signification qui

mosaïques étant indissociables des règles de la *kashrout* (« convenance ») définies principalement dans le Lévitique et le Deutéronome, règles constituant un signe distinctif essentiel pour la communauté juive, que les hommes comme les femmes sont tenus de respecter, et qui ont fait l'objet de nombreuses études ethnologiques sur lesquelles je ne m'attarderai pas⁵³. Mon hypothèse étant que *tous* les repas, quotidiens comme festifs, sacrés comme profanes, sont des *rites*, comme rite, ils rassemblent le

transcenderait le pur graphe » (Claude Gandelman et Tsili Dolève-Gandelman, « Corps-texte/texte-corps : des rites juifs comme rites textuels », *op. cit.*, p. 104). Je limiterais pour ma part le « juif » en question, hypostasié dans cet article, au cas précis d'un judaïsme orthodoxe et mystique, pratiqué par des hommes – la lettre est un attribut masculin, les femmes étant soumises à d'autres contraintes moins *marquées* (bains rituels, maintien de l'ordre domestique, etc.) –, dans le cadre duquel, effectivement, l'union mystique *peut* être une *unio semiotica* (*ibidem*). L'étude du Talmud elle-même est d'ailleurs « assimilée à un dur “combat”, *Mil'hamta chel Tora*, étranger à la nature féminine » qui, visiblement, n'est pas à la portée des femmes (Ernest Gugenheim, *Le Judaïsme dans la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 55).

⁵³ Je ne m'étends pas ici sur le détail des règles de l'alimentation rituelle juive ni sur leurs fondements anthropo-logiques qui font l'objet d'une importante littérature en ethnologie. Le lecteur pourra se référer avec profit à Mary Douglas et à ses essais qui ont fait date, que je suis tout à fait dans ses hypothèses fonctionnalo-structurales quant à l'impureté de l'hybride (Mary Douglas, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992 et *L'Anthropologie et la Bible : Lecture du Lévitique*, Paris, Bayard, 2004).

groupe et l'isolent à la fois des autres ne partageant pas les mêmes référents⁵⁴. Où la sapidité aussi devient, dans ce schéma, une construction culturelle et un marqueur social⁵⁵. En ce qui concerne le repas dans le judaïsme, qu'il soit quotidien ou festif, il semblerait qu'il demeure toujours un acte de mémoire du moment où il réunit la famille à table et où les règles de la *kashrout* sont respectées. Le terme *kasher* désigne, en effet, ce qui est propre à manger mais également ce qui est propre au rituel (les rouleaux de la

⁵⁴ Je suis ici l'idée du rite selon Pierre Bourdieu, extrapolant les travaux de Van Gennep sur les rites de passage, et qui en fait avant tout des « actes de magie sociale » (p. 62) tendant à maintenir un ordre du monde : « Parler de rite d'institution, c'est indiquer que tout rite tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime, naturelle, *une limite arbitraire* ; ou, ce qui revient au même, à opérer solennellement, c'est-à-dire de manière licite et extra-ordinaire, une transgression des limites constitutives de l'ordre social et de l'ordre mental qu'il s'agit de sauvegarder à tout prix – comme la division entre les sexes s'agissant des rituels de mariage. » (p. 58). Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, n° 43, p. 58-63.

⁵⁵ Hume ne dit d'ailleurs pas autre chose quant au jugement de goût à l'origine de la critique s'appliquant aux œuvres d'art (David Hume, « De la norme du goût », *Les Essais esthétiques, deuxième partie : Art et psychologie*, Paris, Vrin, 1974, p. 79-104). Je postule donc que le goût physiologique et le goût psychologique, comme faculté de discriminer les qualités d'un objet sont toutes deux des composantes d'une esthétique culturellement conditionnée, incorporée, à la fois assimilatrice et distinctive. Et comme le rappelle Merleau-Ponty plus haut cité, tout est naturel et tout est culturel chez l'homme.

Torah doivent être *kasher*, conformes) et aussi ce qui était approprié, convenable au rituel des *korbanot*, offrandes de type alimentaire et très souvent sacrificiel prescrites par la Torah à l'époque du Temple de Jérusalem⁵⁶. De même que tout événement du calendrier liturgique juif se traduit, sur le plan domestique, par un réglage alimentaire, du repas hebdomadaire du shabbat au *Seder* pascal, en passant par Roch Hachana, le jeûne de Kippour, Soukkoth (fête de la récolte), Hanoukka ou Pourim. Qui pratique le judaïsme se nourrit donc de la Torah, à l'image des prophètes mangent la parole divine⁵⁷, ce qui revient à une manducation du Livre, puisque la parole divine dans le judaïsme est une parole écrite, matériellement présente.

⁵⁶ Ernst Gugenheim explique en effet que l'importance de la ritualité domestique dans le judaïsme comme l'institution – originale à l'époque – des synagogues, modèle des futures églises et mosquées, de même que la fin des sacrifices et des offrandes matérielles et leur remplacement par la prière datent de l'exil babylonien, de l'époque du Second Temple puis de sa destruction en 586 av. J.-C., « lorsque les nécessités de l'heure forcèrent le judaïsme à exister sans culte sacrificiel. » Ernst Gugenheim, *Le Judaïsme dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 35.

⁵⁷ Ézéchiél, 3, 1-4, où Ézéchiél mange un « volume » qui a la douceur du « miel ». À noter que Saint Jean fait de même : Apocalypse, 10, 8-10 (il mange, lui, « un livre »).

Dans le judaïsme, la table de la salle à manger est en outre l'équivalent domestique de la synagogue :

Miqdash me'at, « sanctuaire en réduction », elle [la maison] a partagé autrefois quelques-unes des prérogatives du temple, *beth hamiqdash*, puis elle en a hérité certains symboles. Ainsi la table familiale s'érige en autel domestique⁵⁸.

Mais ici, dans la scène d'Oran, le processus de civilisation⁵⁹ opère à l'inverse, de manière quasi-carnavalesque : la lettre apprise est une lettre profane, c'est une fille qui est enseignée et dans une salle à manger, et c'est d'une crise de larmes enfantine qu'advient la révélation finale. Et le passage à l'âge de raison n'opère pas par la digestion métaphorique de l'émotion dans les profondeurs des entrailles mais par son expulsion réelle dans l'écriture, une écriture de l'affect et depuis lui, selon le principe de comblement du manque, un manque qui est un deuil et donc une faim, comme nous

⁵⁸ Ernest Gugenheim, *Le Judaïsme dans la vie quotidienne*, op. cit., p. 59.

⁵⁹ Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calman-Lévy, 1973.

l'avons vu – il faut se sevrer de maman. Mais notre prologue est aussi une écriture sur l'écriture de l'affect – la narratrice élaborant le récit de ces premières pages *pro-logos*, d'avant le Logos, une écriture encore non totalement domestiquée, en témoigne la présence du corps (« se froter »). Une écriture au second degré donc, élaboration culturelle des données brutes, analogue, sur plan des affects, à la cuisson qui rend les aliments digestes, à la cuisine qui les rend qui plus est appétissants au travers de leur élaboration gastronomique et esthétique. Dans la salle à manger, la fillette tient en effet son banquet à elle, son orgie même (elle a le « goût » du tracé, c'est une « drogue », p. 12), étape intermédiaire à l'élaboration finale de l'émotion enfin pleinement civilisée, voire sur-civilisée, devenue partie intégrante d'un objet d'art à fort capital symbolique : le livre littéraire. Ce « prologue », ni complètement hors du livre ni complètement dedans, nous offre au final une leçon d'écriture antithétique de la leçon d'écriture lévi-straussienne⁶⁰ : il ne s'agit pas de triompher politiquement par l'esbroufe mais de pratiquer un exorcisme secret, un vaudou parodique (les « poupées ») devant la menace

⁶⁰ Claude Lévi-Strauss, « Leçon d'écriture », *Tristes tropiques, Œuvres, op. cit.*, p. 293-305.

de dissolution du moi⁶¹ par l'affect. Une leçon d'écriture qui fonctionne aussi comme une véritable poétique, à moins qu'elle ne fasse office de mythologie dans le cadre de la construction d'un ethos d'auteure et de l'ethos de la narratrice d'ailleurs – puisque nous sommes là encore au seuil –, qui opère le transfert d'une symbolique des passions (les larmes) à une symbolique de la raison (l'écriture littéraire qui est logos également, qu'on le veuille où non), du sensible à l'intelligible, l'art – qui est donc d'élection – opérant le passage de la boue en or ou la cuisson du cru de l'affect au cuit de la langue. Chez Cixous, et contrairement à Augustin, ce n'est pas la mémoire qui digère naturellement les affects mais bien l'écriture qui cuisine culturellement, sur le papier, sur la table d'une salle à manger, nouvelle « table dressée⁶² », le traumatisme d'une première fois qui vaut comme *sur-rite*⁶³ d'initiation car (é)preuve d'élection.

⁶¹ « Dans le monde magique, l'identification n'est pas un fait, mais une tâche historique, et l'être au monde est une réalité à fonder. » Ernesto de Martino, *Le Monde magique*, op. cit., p. 90.

⁶² Le *Choul'han Aroukh* (la « Table dressée ») est un abrégé du code halakhique *Bet Yoseph*, tous deux rédigés par Joseph Caro (1448-1575), mais le premier à destination du grand public, édictant de manière synthétique et en tenant compte des différents courants du judaïsme, les règles concernant les quatre principaux domaines de la vie juive : vie quotidienne, vie religieuse,

3.3. Rideau III : l'autre incipit, le vrai ?

Une triangulation de l'énonciation

vie conjugale et droit civil. C'est, paradoxalement, le *Choul'han Aroukh*, qui devint la référence pour tout Israël (Roland Goetschel, « Joseph Caro », *Encyclopaedia Universalis 2013*, DVD-ROM, Encyclopaedia Universalis éditeur, 18^{ème} édition, Paris, 2012).

⁶³ J'entends ici par sur-rite, un rite mal accompli, non achevé d'ailleurs, mais qui paradoxalement déplacé lors de son effectuation, permet au protagoniste de mettre à l'épreuve et de confirmer d'autres capacités, capacités à caractère exceptionnel voire héroïque, qui le démarquent, par le haut, de ses co-exécutants ritiques. Le sur-rite est toujours un rite singularisant et ennoblissant.

Le « Prologue » nous présente donc l'épisode initial d'une conversion des passions en matière linguistico-esthétique, en œuvre d'art, de manière paradigmatique pour la narratrice que l'on devine l'auteure, bien que l'énoncé soit retranscrit en italique. Osnabrück disparaît donc déjà, à peine présentée, tant parce que le Larousse est étouffé sous l'intensité dramatique de l'épisode narré que parce que l'action de la scène d'école, qui semble maintenant le nouvel enjeu du livre à lire, se passe à Oran. Entre ces deux commencements, un rideau semble avoir été tiré, une page tournée. Puis la mère réelle dont la quatrième de couverture nous annonçait le portrait s'évade très vite aussi, la narratrice restant seule avec la maîtresse et les figures de substitutions maternelle en papier. Fonction programmatique et de mise en bouche du prologue étrangement déceptive ici en regard du titre et de la quatrième de couverture : encore un commencement qui ne commence pas, encore un leurre, encore un masque. Pourtant si Cixous choisit, au cours de ces pages, d'évoluer selon le principe du *cut* et du montage, les thèmes essentiels au livre sont néanmoins présents et le pacte de lecture se noue paradoxalement, dans la motivation chez le lecteur, de ses réflexes littéraires : lecture du dictionnaire, lecture d'un texte de type romanesque et/ou autobiographique d'écrivain l'expérience d'un premier jour d'école et de l'apprentissage de l'écriture. Au fil de ces pages, l'écart se creuse entre les émotions et la scolarisation, le dictionnaire et le prologue mis bout-à-bout s'articulant selon la figure de l'oxymore. Puis nous

tournons encore la page. Passé ce prologue, le lecteur semble enfin arrivé à destination : un récit, en romain, mais écrit néanmoins au conditionnel modal :

CE LIVRE *DEVRAIT* COMMENCER DANS LA CUISINE et pas sous la *terre* pensai-je ce matin à sept heures ici même pendant les préparatifs orageux du petit déjeuner, l'orage de l'aube dans la cuisine devant les placards et dehors la tempête du siècle les hurlements des temps passés présents et passés passés des rafales des guerres qui ne troublent pas la pure concentration de ma mère sur les objets obéissants. Boîtes casseroles pots de confiture cuillers objets sans hiers [*sic*]. Or je pensais hier que ce livre *devrait* commencer au contraire en extérieure et en hauteur, avec les cris d'énervement de l'ange de l'Apocalypse empruntant, comme toujours dans les cas d'urgence, la voix de ma mère pour m'ordonner avec timidité « monte ici que je te montre tout ce qui est arrivé », et perchée sur le clocher parmi les cigognes, j'apercevais les carrefours des continents. (p. 15, je souligne.)

En faisant abstraction de la seconde phrase, énumération donc averbale et averbale aussi parce que décrivant des objets hors du temps, « sans hiers », il appert donc qu'il n'y a pas un mais deux commencements potentiels pour un livre qui, à force, se raconte de ne pas se raconter. Un incipit en forme de prétérition, voire même d'apophasique, pris dans une sorte de logique de *dévidement*, non d'évitement, tant le phrasé semble couler, couler d'ailleurs selon le même rythme fluvial que durant le « Prologue » : périodes longues, ponctuation raréfiée, alternant avec des propositions plus enlevées en fonction du substrat psycho-affectif à faire passer dans une écriture qui

se fait télégraphique⁶⁴ des « intermittences du cœur », plus ou moins courante donc.

Comme le souligne Jacques Derrida à propos de l'écriture de Cixous :

Avant la lettre, il y a sa ponctuation, qui est comme la première lettre silencieuse de toutes ses lettres et le changement de vitesse de toutes ses vitesses⁶⁵.

⁶⁴ « Écrire par surprise. Avoir tout noté par éclairs. Télégraphier. Aller plus vite que la mort. » (Hélène Cixous, *Jours de l'an*, Paris, Des femmes, 1990). Le télégraphe est une image récurrente de l'univers cixousien, qui intervient tant dans les fictions que lors des séminaires, et qui permet à l'auteure de donner une forme au principe de vitesse qu'elle met en œuvre. En effet, outre qu'étymologiquement le télégraphe est une écriture rapide et à distance, outre qu'au sens familier, un style télégraphique est un style dénotant la prise de note correspondant à la pratique de Cixous quant à son « enregistrement de maman » (Hélène Cixous, *Rue Descartes*, *op. cit.*) notamment, le télégraphe, matériellement, celui de Chappe en tout cas, est un objet à deux bras articulés autour d'une barre transversale, qui, placé sur une hauteur, permettait de transmettre des signaux alphabétiques via un code visuel. Cixous elle-même serait ce télégraphe écrivain, fait de lignes assemblées, ne faisant que transmettre et retranscrire dans un autre langage ce que la vie lui envoie comme information (**illustration 6**).

⁶⁵ Jacques Derrida, « H.C. pour la vie, c'est-à-dire... », *op. cit.*, p. 62.



Fig. 20. — Poste de télégraphie aérienne.

Illustration 6 : *Poste de télégraphie aérienne*, gravure, milieu du XIX^{ème} siècle, Corbeil, Crété et Fils imprimeurs.

Source : Wikimedia Commons.

Portrait d'Hélène Cixous en télégraphe Chappe. L'auteure disposant également de ses tours – au féminin comme au masculin – d'écriture⁶⁶.

⁶⁶ Hélène Cixous, *Tours promises*, Paris, Galilée, 2004.

Et si la raréfaction des signes de ponctuation chez Cixous – blancs y compris – peut s’inscrire dans la logique du gain de temps mise en valeur par Derrida comme par l’auteure elle-même et signant un trop à écrire, du point de vue de la lecture, c’est aussi rendre davantage nécessaire l’oralisation du texte, son interprétation à l’image de l’interprétation d’une partition musicale qu’il va falloir s’approprier pour poser son souffle et articuler de manière logique les enchaînements phrastiques. C’est également, comme dans la *scriptio continua* du haut Moyen Âge, alors que la ponctuation n’était pas encore fixée, appeler à cette sorte de lecture à voix basse dite « murmurée » ou « ruminée » – nous y revenons – qui était à l’époque également une forme de méditation sur les textes sacrés. La dimension orale du texte cixousien, si elle vient du jeu et du travail sur le signifiant, sur la matière sonore du mot, est autant due à la ponctuation particulière de la phrase cixousienne, qui, par son manque, par son creusement, invite à la prononciation, qui est trancher dans la potentialité signifiante des ambiguïtés grammaticales – le lecteur doit donc prendre le texte à bras le corps et se l’approprier –, qui est aussi travailler les muscles des lèvres, de la bouche, la gorge, les poumons, à l’image d’une mastication alimentaire, image ancienne, nous venons de le voir, d’une incorporation du texte. En outre, pour le cas spécifique d’*Osnabrück*, la narratrice associe explicitement le manque de ponctuation, l’aspect bancal rythmiquement de la phrase, à sa relation avec sa mère et au travail de transcription de l’idiome maternel qu’elle réalise tout au long du récit :

J'ai toujours vécu, accompagnée, d'une certaine solitude, de ma mère, accompagnée d'une étrangère si indissociée de moi-même que je ne sais pas comment écrire cette phrase, où mettre les virgules, où les omettre

On n'a jamais vu une telle interpénétration de personnes si résolument séparées (p. 47)

Dans ces premières pages, Osnabrück n'est donc toujours pas au cœur de la narration ou bien présente dans son absence même, *in absentia*, et le livre tend encore à chercher le lieu à partir duquel il se déploiera : intérieur - sous terre vs extérieur - en hauteur. En revanche, s'immisce, dans le binôme littéraire/sensible esquissé dans le « Prologue » et pointé par l'auteure dans l'articulation « Prologue »/dictionnaire, le pôle de la cuisine comme possible pôle conciliateur puisque l'action de cette première séquence (p. 15-22) se passe effectivement dans la cuisine où les deux femmes, la mère et sa fille, s'affairent aux préparatifs du petit déjeuner. Et en effet, la cuisine n'est-elle pas structurellement le lieu de transformation par excellence qui réunit, au sein de la *domus*, les opposés ? Centre du foyer, lieu du feu donc, elle lie la terre et le ciel par une combustion d'énergie au sol qui libère de la fumée et des odeurs se dispersant dans

l'atmosphère, ce qui fait de la cuisson par le feu l'un des vecteurs les plus puissants vers le sacré dans l'hindouisme⁶⁷ et légitime la pratique de la crémation au sein de cette culture, par exemple⁶⁸. C'est également un lieu reliant au monde souterrain : si aujourd'hui, l'évacuation se fait par les égouts et les poubelles municipales, les reliefs de la cuisine et du repas ont néanmoins un statut ambivalent entre déchets organiques fertilisants pour les végétaux, denrées comestibles pour les animaux, restes à utiliser autrement ou substances malsaines pestilentielles et inutilisables – certains déchets de viande notamment aujourd'hui que les abats tendent à passer dans la catégorie du non-comestible. Les restes finissent souvent au parterre. À Rome, ce qui tombait au sol lors d'un repas, mais pris lui dans le *triclinium*, était un tribut donné aux morts, changeait de

⁶⁷ Charles Malamoud précise ainsi que la cuisson dans le brahmanisme amène à l'immortalité et est équivalente au sacrifice. Elle consiste en un véritable travail de déplacement de matière et d'énergie en vue de l'accomplissement d'une œuvre et procède de manière ascendante, de la terre vers le ciel, le feu en étant l'exécutant et l'acteur. Charles Malamoud, *Cuire le monde : Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989, p. 45.

⁶⁸ Une culture indienne que connaît bien Cixous d'ailleurs, comme le rappelle également Charles Malamoud, « L'est de nos vies », dans Mireille Calle-Gruber et Marie-Odile Germain (dir.), *Genèses Généalogies Genres : Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Galilée - Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 57 : « Le monde de Cixous a une porte indienne. »

monde et ne pouvait plus nourrir ici-bas. En témoigne l'art de l'*asàrotos òikos*, ces fresques en trompe-l'œil représentant un sol non balayé où chaque reste compose une offrande aux ancêtres⁶⁹. En outre, la cuisine, toujours comme lieu, est le point nodal où un donné naturel extérieur à la maison – qu'il provienne du *campus* ou du supermarché maintenant, souvent en banlieue d'ailleurs – en un produit culturel assimilable par le corps du consommateur – donc allant au plus privé, au plus intime, par l'intermédiaire du travail de la bouche. Joëlle Bahloul confirme notre hypothèse de la place centrale de la cuisine au sein de la maison comme de l'espace extérieur qui l'abrite et ce, pour le cas spécifique de la communauté juive originaire d'Algérie⁷⁰ (**illustration 7**). Malgré les multiples exils que ces familles ont connus au cours des derniers siècles et peut-être

⁶⁹ Je pense en particulier à la mosaïque romaine, signée d'un certain Héraclite, datant du I^{er} ou du II^{ème} siècle, conservée au Musée Grégorien Profane du Vatican, dont la référence est en ligne : <http://mv.vatican.va/5_FR/pages/x-Schede/MGPs/MGPs_Sala01_03.html>, page consultée pour la dernière fois le 10 septembre 2014.

⁷⁰ Joëlle Bahloul, *Le Culte de la table dressée : Rites et traditions de la table juive algérienne*, Paris, Métailié, 1983, p. 81.

en partie pour cela, l'identité culturelle du groupe s'est inscrite au sein de chaque famille au cœur du foyer, et plus particulièrement de la marmite⁷¹.

⁷¹ La marmite permettant de réaliser une cuisson bouillie, elle relève de manière exemplaire de ce que Claude Lévi-Strauss nomme une endo-cuisine : « Le bouilli est cuit au-dedans (d'un récipient), tandis que le rôti l'est par dehors : l'un évoque donc le concave et l'autre, le convexe. Aussi le bouilli relève le plus souvent de ce qu'on pourrait appeler une "endocuisine" : faite pour l'usage intime et destinée à un petit groupe clos, tandis que le rôti relève de l'"exo-cuisine" : celle qu'on offre à des invités. Dans l'ancienne France, la poule au pot était pour le souper de famille, la viande rôtie pour le banquet (dont elle marquait même le point culminant : servie obligatoirement après les viandes bouillies et les herbes du début, et accompagnées des "fruits extraordinaires", tels que melons, oranges, olives et câpres). » Claude Lévi-Strauss, « Le triangle culinaire », *L'Arc*, 1965, n° 26, p. 22-23.

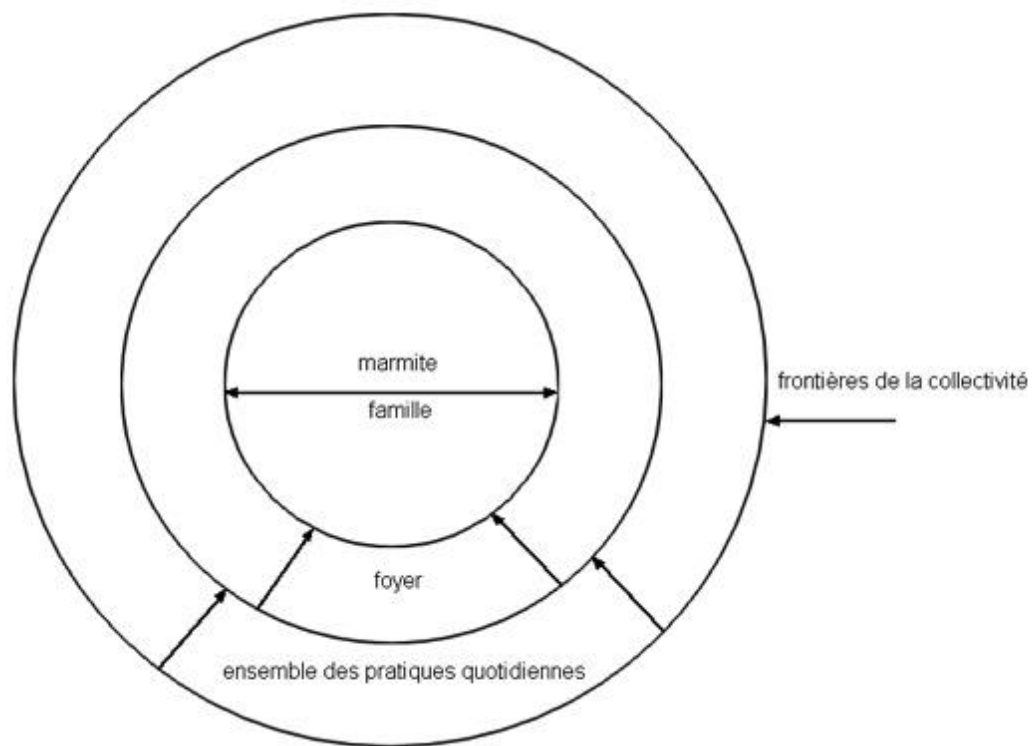


Illustration 7 : La marmite, un symbole au cœur de l'identité des familles juives algériennes pour Joëlle Bahloul dans *Le Culte de la table dressée : Rites et traditions de la table juive algérienne*, Paris, Métailié, 1983, p. 81.

Le second membre de l'alternative au conditionnel pour un commencement possible du livre est « en extérieur et en hauteur », une idée d' « hier », un hier qui, comme déictique temporel, place d'emblée le lecteur au cœur de la situation d'énonciation, à sept heures du matin, dans la cuisine, pendant les préparatifs du petit déjeuner (p. 15), mais un hier qui dit aussi que le récit est déjà à la merci de l'événement du temps présent, des « maintenant » (p. 18) emblématisés par le personnage de la mère : « C'est un livre sans événement. L'événement c'est Ève⁷². » (p. 151). Aujourd'hui, dans l'aujourd'hui de la narration, dans l'ordinaire du temps présent, et non plus dans hier, c'est la cuisine et non plus la hauteur extérieure qui ferait un début plus adéquat que « sous la terre » pour le livre. Et qui dit que demain n'apportera pas une nouvelle idée à la narratrice ? Mais pour le moment, de ce qui est écrit quand le récit commence, se dessinent donc deux lieux en regard – cuisine domestique vs poste d'observation en hauteur à l'extérieur –, tous deux antithétiques d'un troisième : « sous la terre », littéralement les Enfers. Un triangle non pas culinaire mais spatial se dessine

⁷² À mettre aussi en regard de cette autre citation récurrente dans l'œuvre cixousienne, telle quelle ou de manière détournée, et qui pourrait figurer comme la logogénèse de tout le cycle sur la mère : « Jamais Ève ne ment » (notamment textuellement dans Hélène Cixous, dès *Les Commencements*, Paris, Grasset, 1970 et encore dans *Osnabrück*, op. cit., p. 58).

donc quant au point de vue problématique par où devrait s’ancrer la narration d’*Osnabrück*, triangle lui-même polarisé quant à son rapport au temps calendaire (**illustration 8**).

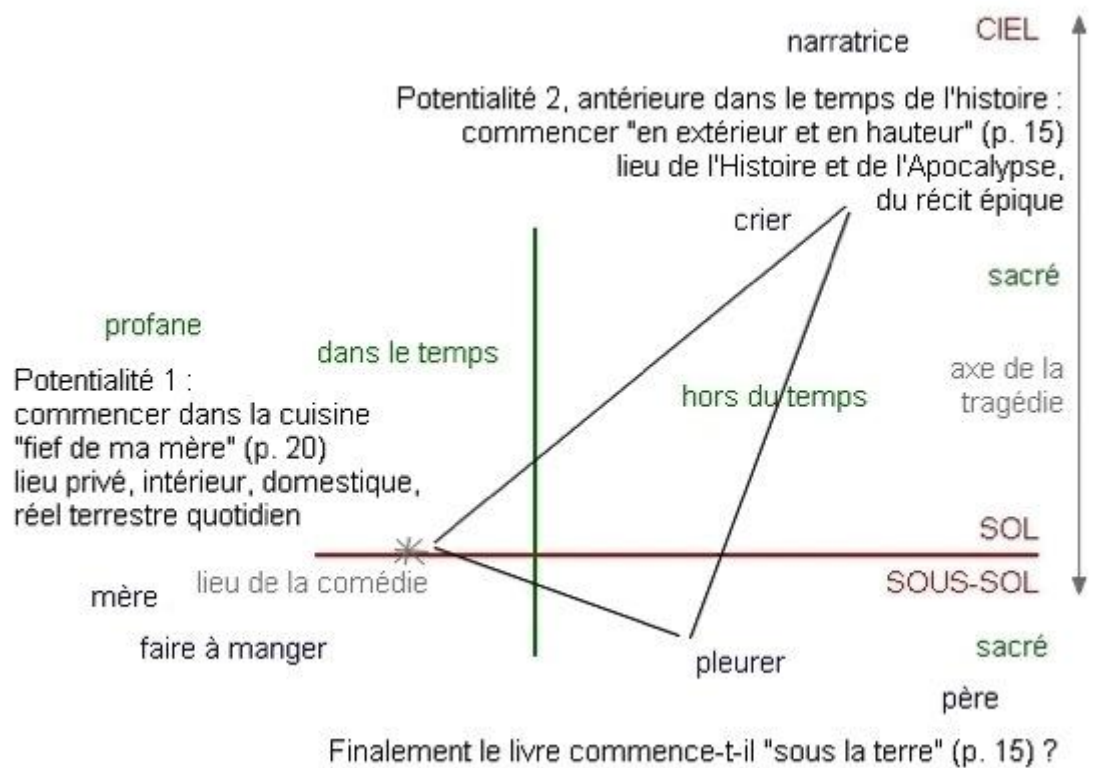


Illustration 8 : La scène d'énonciation osnabrückienne, un système ternaire en suspens, pris entre les mondes terrestres, célestes et souterrains. Image : Alice Delmotte-Halter.

Concernant la question de la hauteur extérieure – début d’abord pressenti mais apparaissant en second dans le récit qui commence sur le vif de l’instant matinal –, une scène ultérieure, originairement consistant, dans les archives, en un ajout quant à la première version du manuscrit (les folios sont, en effet, numérotés de la main de l’auteure en bis, de 60 bis A à F), vraisemblablement un récit de rêve, daté du « 3 mai 1998 » (« DE LOIN », p. 91-94), dessine un peu plus précisément les avantages de la vue plongeante, vue cinématographique s’il en est, pour la narratrice :

Je grimpai vers les hauteurs du château [...]. Voir de haut voilà ce que je veux. Je m’accoude. Et je vis [à entendre comme voir et vivre]. Quelle vision ! Je vois maintenant de très haut la scène où je stagnais tout à l’heure. Ah ! Enfin je vis ! Je vis ma mère pas plus grosse qu’un ver à une table pas plus grande qu’une pièce de monnaie. J’eus un élan dans la poitrine. Et je vis même mon aimé qui passait en bas pas plus gros que mon petit doigt. Je ne cessai pas de revenir à la fenêtre pour reproduire ce moment de vision extraordinaire. Voir mon aimé serti dans une goutte de temps et pas plus gros qu’un bout de doigt. Je le voyais tout au bout du temps. De très haut. Ce château est une lorgnette. C’était une vision violente : une découverte. Le voir de si loin et de si haut qu’il aurait pu tenir dans ma bouche ! J’étais galvanisée. Et ma mère ! Le ressort de la passion se déclenche. Apercevoir ceux que l’on aime dans le lointain, pas plus gros que des haricots, cela vous donne l’ordre de courir comme une folle pour les retrouver, il faut dégringoler les escaliers, les talus, les pentes et arriver pantelante jusqu’au but de toutes nos pensées.

Mais je ne le ferai pas. Je connais la fin. Dans la proximité je les perdrais. C'est un faux paradis en bas. On y est nié, on est étroitement désunis, c'est un supplice. Je préfère rester là-haut pour le moment et les apercevoir au fond du temps, un siècle plus loin, mon cœur se précipite hors de moi du moins ce n'est pas une pierre c'est un oiseau (p. 93-94).

La hauteur permet donc l'émergence de l'«(h)auteure», une position surplombante à distance, autant dire le point de vue de Dieu, des Olympiens ou de l'ogre du conte *Jacques et le Haricot magique*, permettant, par un éloignement dans l'espace et le temps doublé d'un éloignement affectif et d'un changement d'échelle, le retour de la passion dont nous avons vu qu'elle avait été le levier du tout premier déclenchement de l'écriture manuscrite chez la narratrice petite fille. C'est également la place du télégraphe qui le distingue de l'horizon duquel émergent sa tête et ses bras et le rendent signifiant et le point de vue des anges et des âmes sauvées sur la Création.

L'imposition non du nom mais d'un nouveau chronotope

La situation d'énonciation à l'ouverture du récit n'est donc pas clairement définie ni même clairement définissable. En effet, si, au cours de cet incipit en forme de monologue, il nous est dit où le livre devrait commencer, il ne nous est pas dit positivement où il commence effectivement, le complément « sous la terre » appartenant à une structure syntaxique de forme négative. Troisième début possible pour *Osnabrück*, les Enfers sont néanmoins plus immédiatement justifiables quant à l'horizon d'attente préalablement généré. En effet, si l'enjeu du récit ici est celui de la description la plus fidèle possible d'un espace urbain, inscrit dans l'histoire de la narratrice comme origine de la mère et de la lignée maternelle, c'est aussi d'un espace disparu qu'il s'agit, tant parce que la famille s'est exilée depuis que parce que l'histoire du XX^{ème} siècle a reconfiguré en profondeur la démographie et la géographie du territoire allemand. C'est donc bien le temps qu'il faut interroger, contre le dictionnaire, le mouvant, le ténu, le fuyant, contre l'ambition de clôture de l'encyclopédie, mais aussi contre le ciel et contre les enfers où, là non plus, le temps, qu'il soit calendaire ou biologique, n'a pas prise, le « Temps », « héros inattendu de ce livre » (p. 16), présent uniquement dans notre schéma dans le lieu de la cuisine. Et si Osnabrück, la ville, est, du point de vue de l'écrivaine, informée par l'expérience maternelle, c'est à partir d'elle, la mère, qu'il convient de démarrer la recherche, donc du présent d'Ève, pour savoir comment en elle, en la mère dont le prénom lui-même est un prénom d'origine, le territoire originaire s'est sédimenté. Et, si le seul point de départ effectif du récit reste la page du livre que nous lisons, en revanche, de fait, l'action a lieu dans ce « fief » maternel culinaire et se poursuit, outre les débats intérieurs de la narratrice, par la

bataille du pourquoi si peu de lait et du trop cher de la confiture (p. 21), ce qui, après que la narratrice ait cette fois positivement envisagé l'hypothèse de la cuisine en raison d'une logique spatiale et d'une logique du comportement maternel inhérent à ce lieu intime pour elle (p. 20), la fait reculer une dernière fois : « Non, pas dans la cuisine, me dis-je une heure plus tard c'est une porte sans trou. » (p. 21). La cuisine, comme lieu du foyer, donc centre de l'habitat domestique – d'autant plus centre qu'il s'agit d'histoires de femmes ici –, pourrait faire office de lieu pour l'écrit, de lieu pour le livre, si et seulement si la mère n'y régnait en maître, en maîtresse de maison, et ne poussait, avec sa vitalité « matter-of-fact⁷³ » et son sens pratique, la tragédie de la vie vers le comique :

⁷³ « Tirillée entre mon père sous terre avec son grand nez et ma mère matter-of-fact, pour qui un nez n'est rien qu'un nez. » Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là*, op. cit., p. 59.

Non, pas dans la *cuisine*, me dis-je une heure plus tard c'est une porte sans trou. On s'imagine avoir la mère en soi mais dans ce cadre les personnages sont saisis à un feu trop vif réduits accélérés et l'univers terrifiant de grandeur au *haut* duquel, répondant à mes convulsions d'angoisse, elle apparaissait entre les rideaux d'arbres, elle se levait au-dessus de mon âme recroquevillée, son visage rond et calme et silencieux et ses larges yeux bruns luisants de commisération, l'univers aux chapitres *tragiques* dont je suis l'enfant, est menacé de *comédie*.

Il vaut mieux que ce livre ne commence pas dans la cuisine, on irait croire que lorsque c'est ma mère qui conduit, la tragédie de la vie devient comique, repris-je, la vie devient une *tragédie comique* ce n'est pas notre genre il n'est dans toute famille par définition que matricide⁷⁴, d'aucuns vont même jusqu'à appeler parricide le matricide afin de matricider plus fort, j'ai vu cela dans Proust⁷⁵, mais quand il s'agit de ma mère dans la cuisine on se matricide aux tomates et aux fraises la blessure mutuelle est cruelle très cruelle et d'autant plus ineffaçable qu'elle n'est pas causée par des armes distinguées, mais je ne veux pas cela. (p. 21-22, je souligne.)

⁷⁴ Le thème du matricide a heureusement fait l'objet des séminaires d'Hélène Cixous auxquels j'assistais, et ce officiellement à partir du programme de la rentrée 2011 intitulé « Aérer la

La tragédie de la fille et la comédie de la mère, une fois synthétisées dans et par la cuisine aboutiraient donc à un mélange des genres littéraires, une « tragédie comique » et non une tragi-comédie ni même une comédie dramatique. Une tragédie ratée en somme qui signerait outre le dialogue impossible entre la mère et sa fille, la fondamentale hétérologie de leurs cosmogonies respectives. Mais ce n'est pas tant la forme mixte qui gêne la narratrice ici que le fait que le rire contrevienne à son projet d'écriture initiale, une écriture pensée pour la mort ou du moins pour recueillir les larmes consécutives des séparations (cf. « Prologue »). En outre, la narratrice nous dit très vite que le livre est dicté par « le désir de consacrer une cérémonie à ma mère » (p. 18). Une cérémonie comique est-elle seulement possible ? Oui. Le Carnaval entre

chambre du crime », en fait une rétrospective de l'année de séminaires précédente (voir annexe 6, dont le texte est une version légèrement augmentée du texte de présentation du séminaire 2011-2012 ; auparavant la thématique en était « Besoin d'une communication immédiate avec la vie ? – Téléphone » ; pour l'année à venir 2014-2015, après trois ans donc, le thème change : « Les irréparables »). Voir également Hélène Cixous, *Entretien de la blessure : Sur Jean Genet*, Paris, Galilée, 2011, p. 65 : « Ce n'est pas au père que la littérature fait monument, c'est toujours à Maman. »

⁷⁵ Il s'agit de Marcel Proust, « Sentiments filiaux d'un parricide », *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges, suivi de Essais et articles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1971, p. 150-159. Référence communiquée par Hélène Cixous, séminaire, Paris, 13 novembre 2010.

autres, où le roi de Carnaval finit brûlé en place publique, mélange ainsi les registres. La bataille de tomates et de fraises que la narratrice décrit comme seul matricide possible entre elles⁷⁶ fait implicitement référence à ce type de lynchage rituel, de jeu de massacre, du moins pour la tomate, que l'on retrouve dans maints types de manifestations populaires⁷⁷ et comme motif comique (**illustration 9**). Mais tomates comme fraises sont rouges et, en ceci, peuvent également simuler le faux sang, un faux sang de cinéma burlesque⁷⁸ dont les acteurs descendent du personnage du bouffon. Et si

⁷⁶ Je note le « on » du « se matricide » qui implique un changement d'état et une circulation des fonctions entre la mère Ève et sa fille Hélène, circulation qui s'explique entre autre par le décès du père : « Il m'était né une jeune femme à moi confiée par le mort et son nom était Veuve. » (p. 74), « Ensuite je l'aime. Je suis sa mère. Je respecte l'enfant. [...] Comme si depuis quarante-huit ans elle avait décidé de rester à jamais la fille de sa fille. Maintenant c'est ma fille qui est aussi sa sœur. » (p. 75). L'épisode suivant du don du lait (*ibidem*) comme celui du partage du poisson (p. 87-90) mettent également en avant ce caractère des personnages du récit à partir du sens de la circulation des fluides corporels et des aliments solides.

⁷⁷ Je pense notamment à la Tomatina de Buñol, en Espagne, bataille de tomates à l'échelle d'une ville, célébrée chaque année le dernier mercredi du mois d'août depuis 1945, pour laquelle ont été cultivées spécialement puis dépensées cette année 125 tonnes de ce précieux légume aussi nommé dans d'autres langues « pomme d'or ».

⁷⁸ Même si le cinéma burlesque est davantage adepte des batailles de tarte à la crème que de légumes (Clyde Bruckman, *La Bataille du siècle*, États-Unis, Hal Roach Studios, 1927 ; voir

l'incipit d'*Osnabrück* reproduit, dans sa trinité, la stratification de la scène des mystères du Moyen âge, c'est néanmoins autant d'un théâtre populaire oscillant entre comique et tragique, entre burlesque et dramatique, que les registres du livre se rapprochent. Ce sont aussi les Enfers et l'Olympe de la Grèce antique, médiés par la scène du banquet ou du symposium dont il faudrait davantage parler – mais nous y arrivons⁷⁹. Bref : un livre polylogique et contrapuntique qui s'annonce tout du long comme un combat du livre « contre lui-même » (4^{ème} de couverture), combat entre la parole polylogique de la mère et l'écriture polyphonique de la fille, une fille narratrice qui ne trouve pas sa place d'énonciatrice (**illustration 8**) :

également Petr Kral, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 2007).

⁷⁹ Sur le rapport d'Homère à la mère, voir, avant même *Homère est morte...* (*op. cit.*), Hélène Cixous, *Partie*, « Plus-je », Paris, Des femmes, 1976, p. 35.

Tu crois être l'auteur ? Cette fois-ci tu as commencé à écrire pendant l'été et sur ta mère, songeai-je, et c'est avec une certaine gaîté que tu es arrivée ce matin au confluent des générations, tu avais déjà peint plusieurs épisodes cela vivait cela parlait, croyais-je, mais dans la grande salle que tu croyais chez toi arrivent des ombres jeunes avec leur appétit qui ne se gênent pas pour dérober des feuillets de ton écriture, l'une dans un grand rire disait : ceci est à moi, je vais corriger, changer manger, d'autres dans les coins rongeaient mes vers, non dis-je c'est moi l'auteur maintenant [...].
(p. 145)

Conscience scripturale déchirée nous venons de le voir, et habitée par une multitude étrangère, voix intérieure originairement marquée par l'accomplissement d'un rite d'initiation boiteux (cf. « Prologue ») : ainsi, suivant les hypothèses de Marie Scarpa, nous pourrions qualifier la narratrice de personnage liminaire, un « non initié sur-initié⁸⁰ » dont la fonction spécifique, dans le récit qui nous occupe, serait celle de passeuse de paroles. Une « outre vide⁸¹ » agissant passivement comme chambre d'écho

⁸⁰ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, vol. 3, n° 145, p. 34.

⁸¹ Hélène Cixous, « L'outre vide », *Le Prénom de Dieu*, Paris, Grasset, 1967, p. 7-32.

ou télégraphe même, puisque la fille enregistre en écrivant. Et quant à ce corps vide écrivant, les mots d'autrui agissent comme des aliments : ils remplissent. Mais aussi, c'est que l'urgence du témoignage, du relais de la parole, est grande, Ève relevant de ce qu'avec Daniel Fabre, nous appellerions le « paradigme des derniers⁸² » :

Elle ne me parle pas, elle raconte. Par excellence elle donne ce qu'elle n'a pas et je le prends.

Ève est la dernière. Il n'y a personne pour imaginer cet état. La voici n'ayant plus oncle tante mère cousine cousins, la voici inconnue de ceux qui l'ont connue et ne s'étant jamais connue elle-même, la voici étrangère. (p. 125)

En effet, Ève dans le récit est la dernière survivante de la famille Klein originaire d'Osnabrück et d'au-delà encore. Dans le récit et sûrement dans la vie aussi, comme en témoigne la généalogie d'Hélène Cixous qu'elle publie en 1994 (annexe 1). Les travaux de Panikos Panayi ont également mis en avant le fait que sur les 453 juifs

⁸² Daniel Fabre, « D'une ethnologie romantique », dans Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques : Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 50-53 pour le point qui nous occupe ici.

qui habitaient à Osnabrück en 1933, seuls cinq ont survécu à la guerre, dont quatre qui ont émigré entre temps en France⁸³. L'Ève Cixous réelle, à partir de laquelle brode l'Hélène écrivaine – qui n'est pas Pénélope mais presque – fit partie de ces quatre survivants-là. La fille devient donc malgré elle le scripteur de sa mère, son télégraphe, son « ethnologue⁸⁴ » même, pour faire mémoire et porter dans le temps une histoire, en transfigurant sur la page écrite la langue parlée, allemande, française, franco-algérienne, etc., de sa mère, une langue *èvienn*e, si ce n'est édénique, et en cherchant comment la transmettre par écrit tout en conservant la vitalité de sa locutrice. Car : « [...] les morts nous permettent de les coucher sur le papier, mais l'idée de coucher ma mère me donne envie de mourir [...] » (p. 161). C'est la mère donc qui conduira le récit, une mère nourricière, et non Hélène qui écrira *sur* elle, de même que c'est Ève également qui prendra la voiture de sa fille quand elle décidera soudain d'aller voir pour la première fois Omi au cimetière (p. 195-196). Alors oui :

⁸³ Panikos Panayi, *Life and Death in a German Town*, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁴ « – Tu ne vois pas que je suis ethnologue ? Je voudrais expliquer à mon frère que je ne suis pas ramasseuse de déchets et conservatrice de délires. » Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne*, *op. cit.*, p. 76.

Le livre pourrait donc commencer dans la cuisine, il a déjà pour lieux des places de mairie de petites villes, des provinces sillonnées par des trains, le reste d'un immeuble de plusieurs étages au coin d'une rue marchande allemande, les hangars d'une usine dans les faubourgs de Strasbourg, plusieurs ports maritimes, mais pour le début il devrait se passer dans la cuisine à sept heures du matin : parce que c'est dans la cuisine qu'éclatent nos affrontements les plus violents et les plus nus ; à cela il y a plusieurs raisons les unes insignifiantes les autres graves et destinales, c'est ici que nous nous portons des coups impensables dans un autre lieu, la cuisine dans sa clôture et son intimité est un cabinet propice aux hostilités manger bouffer déchirer mordre couper, c'est le fief de ma mère, c'est son trône d'autorité, elle commande patronne broie gouverne thésaurise marque avec des centaines de pots vides son territoire, ne jette rien, prévoit entasse dans les puits de mines des provisions pour un séisme dont elle ne sait rien mais dont son corps est averti par phylogenèse. Sur des kilomètres. Charge et décharge. Et des couvercles de pots aussi des centaines. On peut tenir. On tiendra. Des années. Elle seule a les clés de ses caves. Le trafic ferroviaire est ininterrompu. Mais d'un autre côté la cuisine, pensai-je, est aussi le temple du culte de la continuité que ma mère entretient à son insu, *je pensais cela en faisant chauffer le lait*, pour ma mère c'est un terrier de guerre, il serait juste que le livre commençât dans la tour de ma mère, *sur ce ma mère entra* comme le vent et balaya tout de suite mon petit cortège de pensée par une de ses apostrophes augurales.

– Pourquoi, s'écria-t-elle en robe de chambre dans sa hâte de lancer le premier assaut, y a-t-il si peu de lait dans ta casserole ? (p. 20-21, je souligne.)

Et, de fait, à force de ne pas commencer, le récit commence bel et bien dans la cuisine, au matin, avant le petit déjeuner. Et si ce lieu est antinomique de l'accueil du livre dans la cosmologie de la fille, il s'impose néanmoins comme point de rencontre entre la mère et sa fille, comme carrefour antique – axes horizontaux et verticaux, tels ceux dévolus à Hécate – et lieu de confrontation dialogique entre les deux générations de femme vivant sous le même toit, lieu également de la prise de parole par Ève. Une cuisine métonymique de la ville, nous le voyons ci-dessus, et donc inscrite dans l'espace comme dans le temps et mimant, dans sa clôture, le O d'Osnabrück (**illustration 19**). Finalement, la pièce de la cuisine, vraie scène inaugurale du récit, lieu de la rencontre théâtrale entre les deux principaux protagonistes de la logomachie qui se jouera par la suite, qui se joue déjà à coup de lait, de confiture, de tomates et de fraises, de voyelles frappées et de bruits de manducation, la cuisine habitée par de multiples objets récoltés tout au long des pérégrinations Ève, est le lieu chronotopique par excellence, si l'on suit la définition qu'en propose Bakhtine :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire⁸⁵.

Parce que la pièce de la cuisine, telle que décrite dans *Osnabrück*, s'inscrit concrètement dans l'espace et le temps, colle à la terre et à la banalité du quotidien, elle permet plus efficacement de placer l'action et l'enjeu du récit en concentrant donc toutes les symboliques. En regard de ce lieu, la tour-bureau-bibliothèque de l'écrivaine, remplie de livres et donc hors du temps, ne paraît plus adéquate à l'écriture sur la mère vivante (p. 161). Écrivant *Osnabrück*, écrivant sur comment écrire la mère et l'origine, Hélène Cixous prend ainsi le risque d'écrire sur le trop proche, sur la banalité des choses, sur le quotidien. Comment héroïser le familier ? Et Ève n'est-elle pas d'ailleurs, comme cela est écrit, la plus étrangère ? Mais c'est la continuité des corps qui pose

⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 235.

problème à l'écrivaine – l'écriture naissant structurellement des larmes issues de la séparation –, ainsi qu'une poétique auto-constituée qui associait, jusqu'à présent, l'écriture à l'embaumement :

JE NE PEUX PAS ÉCRIRE DE MA MÈRE VIVANTE. Morte non plus. Mais ne pas écrire maman, me dis-je depuis des dizaines d'années, c'est tuer maman dans l'œuf, c'est la cacher sous le lit de papa sous la tombe, écrire sur elle c'est marcher sur son corps pendant qu'elle dort tout affairée à prendre ses trains de rêve mais ne pas écrire sur elle c'est l'oublier exprès sous une feuille de papier, comment ne pas la trahir il n'y a que trahison, me disais-je cependant que j'enterrais et je déterrais mon père chaque année, je défaisais et refaisais les kilomètres de bandelettes en cachette de ma mère. (p. 161)

Ainsi nous voyons que les débuts houleux d'*Osnabrück* correspondent à un changement de paradigme d'écriture et à une tentative de redéfinition de l'ethos de l'écrivaine par elle-même. Elle passe en quelque sorte du statut d'employée des pompes funèbres (p. 226) ou d'Antigone – enterrer le mal enterré par respect des liens filiaux et au détriment de la Loi étatique – à celui de commis de cuisine, le point commun entre les deux fonction restant le traitement de la chair et son changement d'état au travers d'un faire manuel. Et finalement Hélène ne chante plus les morts, même si elle donne parfois à sa mère le nom d'Eurydice (p. 70), mais court après l'instant pour saisir au mieux la mère et dans son mouvement. Car : « Mon père ne change pas. Ève altère tout

sur son passage. » (p. 71). Problématique de saisie du continu qui n'est pas sans faire référence aux idées de Zénon d'Élée⁸⁶ (« Ève d'Élée », p. 90⁸⁷) et qui innerve l'ensemble du récit comme des œuvres postérieures de l'auteure, dans lesquels il s'agit de capter la vie. Pour répondre à ce paradoxe logique, la narratrice se retrouve prise de court, une fois descendue les escaliers, s'apercevant de la tour à la cuisine et un meilleur terrain d'expérimentation que le bureau, maintenant qu'elle se fait l'élève et l'observatrice de sa mère.

⁸⁶ Le sac à dos d'Ève (p. 41) comme son surnom « Totote » (attribué en son temps par son mari, p. 51-53) me faisant penser plus particulièrement au paradoxe dit « d'Achille et de la tortue ».

⁸⁷ À entendre également comme « ailée » d'ailleurs, puisqu'Ève vole, dans tous les sens du terme (p. 125, entre autre), le paradoxe *èvien* en question consistant en une démonstration du respect dû aux classes d'âge via une prune d'or et un yaourt autour d'une table (p. 90-91).



Illustration 9 : Hirokage, *La Grande bataille des fruits et des légumes contre les poissons*. Estampe, triptyque, 1859, collection privée.

Source : Wikimedia Commons.

Végétal/Animal, Terrestre/Aquatique, Maigre/Gras : une autre thématisation du schème oppositionnel Carnaval/Carême ?

4. *L'ETHNOGÉNÉTIQUE DANS LA MARMITE*

*« L'anthropologie est le travail
d'archive qui restitue à mes yeux
l'épaisseur des événements vécus [...]. »*

Arjun Appadurai, *Après le
colonialisme.*

4.1. *Des dieux dans la cuisine*¹ ?

Ouvrant *Osnabrück*, le lecteur s'aperçoit donc rapidement qu'il se retrouve face à une forme littéraire étrange et hybride entre le dictionnaire, le roman, la biographie, l'autobiographie, la prose poétique, le texte théâtral, la réécriture proustienne, des confessions et l'essai philosophique. Nous seulement *la* langue du récit mêle *les* langues (langue de l'oralité, langue littéraire, allemand maternel, haut langage français cixousien, langue du frère, langue des sous-textes bibliques, augustiniens, rousseauistes et proustiens, entre autres, pour l'incipit) et les codes symboliques d'univers distincts et parfois hétérogènes – si ce n'est hétérodoxes (judaïsme, christianisme, théâtre populaire

¹ Louis Robert, « Héraclite à son fourneau », École Pratique des Hautes Études, 4^{ème} section : Sciences historiques et philologiques, *Annuaire 1965-1966*, 1965, p. 61-73.

ancien, déconstructionnisme contemporain, féminisme, culture gréco-latine, culture indienne, univers culturel maghrébin² aussi), mais la *dispositio* des matières aussi, leur montage, le montage du texte – comme on monte une pâtisserie, métaphore plus juste il me semble que la notion de montage cinématographique, ce que je m’en vais justifier de suite – organise un *diffèrement* de l’avènement du sens du récit à travers la *différenciation* des commencements de l’histoire qui devient par là-même également l’histoire de la naissance du livre que nous lisons. Un mélange, une stratification du texte en palimpsestes apparents qui met en échec toute identification d’un pré-construit culturel hors-texte qui, s’il est présent, ne peut compter dans le texte que dans le cadre d’une articulation dialogique qui en signe l’inanité même. Tel est, par exemple, l’enseignement du dictionnaire déplacé dans ce sens et réintégré, digéré autrement. De fait, tenter d’appliquer des grilles herméneutiques et d’identifier un schéma narratif ou

² Dont je dois reconnaître à regrets, aujourd’hui que j’achève ma thèse, qu’il n’a pas ici la place qu’il mériterait d’avoir, faute de temps, m’étant, pour des raisons pratiques d’une meilleure connaissance de ces univers, pour des raisons naïves de thématique principale du récit (la terre allemande, que je connais mieux aussi) d’abord consacrée à la culture judéo-chrétienne. Mais l’écriture cixousienne mérite qu’on se pose la question de l’apport méditerranéenne (suavité, corporéité, chant, lyrisme solaire, fluidité, rapport à la luxuriance de la végétation, aux fruits, aux épices, à la terre).

un principe d'enchaînement des séquences autre que celui du bon plaisir royal de l'auteure ou du flux de conscience d'une écriture capricieuse ou automatique post-surréaliste semble vain. Le lecteur se laisse emporter et charmer par le flot de la voix écrite, d'une phrase sans trop d'interruptions, un fleuve et consent à perdre le contrôle du sens par la raison. Je fais l'hypothèse néanmoins d'une double articulation logique des différentes séquences du livre, une double articulation à la fois paradigmatic et syntagmatic, issue du processus même d'écriture par Cixous, un processus singulier et déterminant, auto-consitué et particulièrement lisible pour le cas qui nous occupe, mettant en œuvre la *logique pratique* telle que la définit Pierre Bourdieu :

Il n'y a de maîtrise réelle de cette logique que pour qui est complètement maîtrisé par elle, qui la possède au point d'en être totalement possédé, c'est-à-dire dépossédé. Et s'il en est ainsi, c'est qu'il n'y a d'apprentissage que pratique des schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui sont la condition de toute pensée et de toute pratique *sensées* et qui, continuellement renforcés par des actions et des discours produits selon les mêmes schèmes, sont exclus de l'univers des objets de pensée³.

L'étude des archives d'*Osnabrück* qui suit, comparée également aux dossiers de genèse des livres immédiatement antérieurs et immédiatement postérieurs, vise à démontrer ceci.

³ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 29.

L'adaptation au terrain

Si l'ethnocritique de la littérature peut être définie comme un paradigme de lecture des textes littéraires visant à mettre en avant la pluralité culturelle constitutive des œuvres étudiées, en tentant pour cela d'articuler « une poétique du littéraire et une ethnologie du symbolique⁴ », l'ethnogénétique de la littérature, mêlant ethnocritique et critique génétique, opère à un niveau supérieur de métissage. L'esquisse du dictionnaire de critique génétique en ligne sur le site de l'I.T.E.M., la définit ainsi :

⁴ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, « Présentation : émergence et situation de l'ethnocritique », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 1.

Étude de la pluralité culturelle constitutive des œuvres littéraires telle qu'elle peut se manifester dès les avant-textes et qui se caractérise par la dialogisation d'univers symboliques plus ou moins hétérogènes (culture orale / culture écrite, folklorique / officielle, religieuse / profane, féminine / masculine, légitime / illégitime, endogène / exogène, etc.).

Hist. Le mot « ethnogenèse » existe dans le champ de l'anthropologie russe et soviétique d'inspiration historiciste et ethnociste. L'ethnocritique reprend le terme dans une acception non idéologique et le réserve à l'analyse littéraire. L'ethnogénétique se définit alors comme l'étude des variations culturelles internes aux avant-textes.

Théor. S'il est pertinent d'interroger la culture de l'œuvre, alors il l'est tout autant d'analyser la culture à l'œuvre dans les avant-textes en tant que :

- conservatoire ou encyclopédie des mœurs. Ils peuvent en effet présenter un matériau ethnographique assez riche (Zola et ses « carnets d'enquête » par exemple) ;
- laboratoire d'écriture. Le « document » est transformé en « monument » selon des règles discursives diverses (condensation, déplacement, refiguration, suppression, etc.).

Ce travail est non seulement contraint par des opérateurs de type logique, rhétorique, intertextuel, générique, etc., mais aussi de type culturel. Par exemple, du point de vue ethnogénétique :

- les avant-textes peuvent progressivement « civiliser » leur propre univers fictionnel au sens du « processus de civilisation » de N. Elias. Ainsi, « la gaieté déborda » du banquet des comices est réécrit par Flaubert en « ses voisins parlaient » ;

- ils témoignent aussi du réglage culturel de la langue. La prise en compte des différents modes de sociabilité peut ainsi être d'une grande productivité sémiotique. Au fil des avant-textes, Emma qui rêve d'avoir des « amis » n'a plus que des « voisins ». Ce déplacement ethnogénétique pertinent dans la culture du texte constitue une matrice scripturale du roman⁵.

Il sera question ici surtout du « laboratoire d'écriture » si l'on veut, l'écriture cixousienne comme écriture de recherche se prêtant moins, ou beaucoup plus partiellement, à la mise au jour d'une « encyclopédie des mœurs » antérieure au et constitutive du récit. Pour ma campagne d'investigation, qui s'étend des manuscrits d'*OR* à ceux des *Rêveries de la femme sauvage* – je me suis limitée pour des raisons évidentes de temps aux ouvrages contemporains d'*Osnabrück* dits « de fiction » –, les « mœurs » en question consistent tout au plus en quelques traces de culture juive par exemple (mentions de « Pourim », du « Talmud » par-ci par-là), de vie algérienne, ou

⁵ Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, article « Ethnogénétique », préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique* de l'I.T.E.M., version du 21 décembre 2010, en ligne, <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577656>>, page consultée pour la dernière fois le 17 septembre 2014.

une autobiographie plus directe, une langue plus verte – c’est-à-dire plus crue –, la plupart du temps des mots, sous forme d’allusions, de notes, tant il s’agit d’une écriture non pas descriptive mais méditative. Chez Cixous, dans les manuscrits datant du tournant des années 2000, les seuls que j’ai consultés, c’est le dispositif de mise en page, d’accumulation puis d’ordonnancement des feuillets qui frappe et signe le sens en train de se constituer, matériellement, graphiquement – une logique du concret. Mes conclusions sont en outre limitées par le fait que l’auteure choisit ce qu’elle dépose à la Bibliothèque nationale tout comme d’ailleurs comme ce qu’elle me permet de pouvoir y lire, ma recherche étant soumise à son autorisation.

Cette investigation dans les archives déposées depuis l’an 2000 à la Bibliothèque nationale de France, archives d’une œuvre toujours en mouvement et léguées par l’auteure régulièrement depuis, débutera par une analyse du contexte de ma lecture des manuscrits d’*Osnabrück*, contexte qui est constitué d’abord par la lecture du livre imprimé, puis par ma familiarisation avec le milieu cixousien (séminaires, lectures, signatures, colloques) et enfin par plusieurs entretiens informels avec l’auteure sur le thème des brouillons et des manuscrits (2011 et 2013). Nous voici donc face à une

œuvre vivante et encore en évolution. C'est d'abord par le discours qu'Hélène Cixous a tenu et tient toujours si fréquemment sur la valeur des manuscrits dans son œuvre, donc à travers un épitexte auctorial public ou semi-public dans la terminologie de Gérard Genette⁶, que je me suis trouvée, comme lectrice, confrontée de fait à la problématique génétique. Discours oral donc mais également discours écrit puisque la méditation sur la physicalité des papiers des grands auteurs – archives dispersées de James Joyce, paperolles de Proust, etc. – alimente l'écriture créative et l'invention littéraire chez Cixous depuis longtemps maintenant. *Double Oubli de l'Orang-Outang* est plus qu'exemplaire sur ce point. L'intrigue est la suivante : la découverte d'un carton oublié des archives d'un très ancien livre écrit par la narratrice il y a bien longtemps ouvre sur la remontée d'émotions enfouies, dont celles liées à la lecture d'une page des mémoires de Saint-Simon à la Bibliothèque Nationale de France par le passé, page emplies de larmes dessinées mais aussi imprégnant le papier⁷. Le retour du refoulé, d'un refoulé

⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 353-354.

⁷ Hélène Cixous, *Double Oubli de l'Orang-Outang*, Paris, Galilée, 2010. À l'occasion de la parution du livre, une rencontre publique avec l'auteure fut organisée à la B.N.F. site Richelieu, principal lieu de consultation des archives et des manuscrits anciens. Dans la salle des commissions où avait lieu la discussion étaient exposés les manuscrits du *Prénom de Dieu* d'Hélène Cixous et des

médiatisé par la culture, c'est-à-dire civilisé, par la figure des aînés ici, rendu ainsi moins douloureux : telle n'est pas aussi l'une des fonctions du rite, d'un moins d'un certain type de rites ? Et ne peut-on assimiler le contact avec les manuscrits à une expérience quasi religieuse ?

Car les manuscrits ne sont nullement des choses mortes. Un mystère passe entre le manuscrit et celui qui le touche. C'est de la magie. Pour moi, poser la main sur les cahiers de Proust, c'est toucher le toucher de la main de Proust. Une mémoire de la matière, du papier fait passer l'électricité des sens d'un corps à l'autre⁸.

Mémoires de Saint-Simon, la page dont il est question dans le récit, augmentant encore d'une dimension la mise en abyme dialogique entre les manuscrits, les livres, les écrivains, les siècles, les univers symboliques.

⁸ Hélène Cixous à Marie-Odile Germain, « En vue : portrait d'un donateur, Hélène Cixous à la BnF », *Chroniques : Le magazine de la BnF*, juin 2001, en ligne, <<http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2001/default.htm>>, page consultée pour la dernière fois le 17 septembre 2014.

Tentons de préciser. Dans le volume 3 de ses *Lieux de mémoire* consacré à « La nation », Pierre Nora associe, de manière significative, le monde de la « gloire » militaire et celui des « mots ». Pour lui, le Panthéon, le Collège de France, la Coupole des académiciens, la khâgne ou les classiques scolaires forment emblèmes pour la nation française démocratique et font partie intégrante du folklore républicain⁹. Mais pourquoi pas aussi, actualisant la liste, les maisons d'écrivains, les lieux de vie des personnages de fiction¹⁰, ou bien le site Richelieu de la B.N.F. comme antre protectrice de tous les manuscrits précieux faisant partie du patrimoine national, antre conservatrice et lieu de leur monstration scénarisée en tout premier lieu ? Car si « l'écrivain trône dans la conscience collective comme hypostase en lieu et place de la divinité¹¹ », pourquoi le manuscrit, comme relique – il y a eu contact physique : c'est une

⁹ Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire : 2. La Nation, vol. 3 : La Gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986.

¹⁰ Comme la « maison de tante Léonie » à Illiers-Combray avec possibilité de réaliser le « circuit des aubépines », sur les pas du petit Marcel ou le village de Ry possiblement prototype du Yonville du couple Bovary...

¹¹ Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *La Nation, vol. 3 : La Gloire, les mots, op. cit.*, p. 568.

métonymie –, ne serait-il pas également, mais sur le plan laïc, le support d'un culte aux ancêtres, conséquence du « transfert de sacralité¹² » opéré depuis la Révolution en France et amplement étudié depuis par les historiens et les sociologues de la littérature¹³ ? La valeur des incunables comme le marché des manuscrits autographes en témoignent, sinon en théorie, du moins dans la pratique et depuis le XIX^{ème} siècle, tout comme, dès leur époque, les figures de Goethe, de Schiller ou de Victor Hugo¹⁴. Valorisation des écrits originaux qui ne va pas, d'ailleurs, sans le risque d'un certain fétichisme, « fétichisme métonymique », donc, dirions-nous à la suite de Daniel Ferrer¹⁵. Et, bien sûr, la sacralisation des restes de l'écrivain vaut aussi, et tout autant,

¹² Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976, p. 317-340.

¹³ À partir notamment de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

¹⁴ Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. « Biblis », 2011, p. 19.

¹⁵ Daniel Ferrer, « *Osnabrück* : les commencements du commencement. Un premier regard sur les manuscrits d'Hélène Cixous », dans Mireille Calle-Gruber et Marie-Odile Germain (dir.), *Genèses Généalogies Genres*, op. cit., p. 114.

parce qu'en même temps la page d'écriture est origine de l'œuvre littéraire – déjà un *templum* en soi :

Écrire, qu'est-ce donc ? Je désigne par écriture l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé. À ce niveau élémentaire, trois éléments sont décisifs.

D'abord la *page blanche* : un espace « propre¹⁶ » circonscrit un lieu de production pour le sujet. C'est un lieu désensorcelé des ambiguïtés du monde. Il pose le retrait et la distance d'un sujet par rapport à une aire d'activité contrôlable. Une séparation découpe dans le cosmos traditionnel, où le sujet restait possédé par les voix du monde. Une surface autonome est placée sous l'œil du sujet qui se donne ainsi le champ d'un faire propre. Geste cartésien d'une découpe instaurant, avec un *lieu* d'écriture, la maîtrise (et l'isolement) d'un sujet devant un *objet*. Devant sa page blanche, chaque enfant est déjà mis dans la position de l'industriel, de l'urbaniste, ou du philosophe cartésien, – celle d'avoir à gérer l'espace, propre et distinct, où mettre en œuvre un vouloir propre.

¹⁶ À entendre au sens littéral aussi.

Ensuite *un texte* se bâtit en ce lieu. Des fragments ou matériaux linguistiques sont traités (usinés, pourrait-on dire) dans cet espace selon des méthodes explicables et de manière à produire un ordre. Une suite d'opérations articulées (gestuelles et mentales) – littéralement c'est cela, écrire – trace sur la page les trajectoires qui dessinent des mots, des phrases, finalement un système. Autrement dit, sur la page blanche, une pratique itinérante, progressive et régulée – une marche – compose l'artefact d'un autre « monde », non plus reçu mais fabriqué. Le modèle d'une raison productrice s'écrit sur le non-lieu du papier. Sous des formes multiples, ce texte bâti sur un espace propre est l'utopie fondamentale et généralisée de l'Occident moderne.

Troisième élément, cette construction n'est pas seulement un jeu. Certes, en toute société, le jeu est un théâtre où se représente la formalité des pratiques, mais il a pour condition de possibilité le fait d'être détaché des pratiques sociales effectives. Au contraire, le jeu scriptuaire, production d'un système, espace de formalisation, a pour « sens » de renvoyer à la réalité dont il a été distingué *en vue de la changer*. Il vise une efficacité sociale¹⁷.

¹⁷ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 199-200.

Un *templum* triplement sacré, rajouterions-nous, après Michel de Certeau : comme métonymie de la personne de l'écrivain, comme originaire littéraire *et* comme œuvre d'art graphique, les qualités esthétiques n'étant pas les moindres traits remarquables d'un manuscrit. Quoi qu'il en soit, la ritualisation de la pratique scripturale – page blanche / érection solitaire d'un texte / en vue d'une « efficacité sociale » (trois caractères que nous retrouvons explicitement dans le « Prologue » d'*Osnabrück*) – implique logiquement la ritualisation de l'approche lectorale de la page écrite, ce que démontrent également les différentes « leçons d'écriture » des ethnologues¹⁸. Car si la page écrite est un espace sacralisé par le processus même de l'élaboration d'une signification, il va sans dire que sa lecture, même si elle est

¹⁸ Je mentionne ici également au passage, sans plus m'attarder sur sa valeur épistémologique, Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Paris, P.U.F., 1960, chapitre XI « Interprétation mystique de l'apparition des blancs et de ce qu'ils apportent », section 3 : « Les livres sont des instruments de divination ; Apprendre à lire équivaut à se convertir ; L'écriture est un procédé magique ».

« braconnière¹⁹ », devra également passer par des procédures ritualisées d’appréhension de ce sacré graphique même si c’est pour en jouer.

Saint des saints

En outre, les pouvoirs des textes manuscrits tels que conservés à la Bibliothèque nationale sont encore augmentés du fait des procédures administratives de consultation liées aux procédés de conservations à déjouer – sortir le manuscrit du congélateur en somme : le faire remonter des enfers à la surface de la terre, le ramener à la vie,

¹⁹ Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, op. cit., p. 239-255.

opération prise en charge par de nombreux intermédiaires spécialisés – rendant le moment encore plus cérémonieux ou ne serait-ce que d'un auto-conditionnement émotionnel lié à la charge affective que l'individu lecteur(e) place dans une telle confrontation avec l'origine. Rite individuel, quoi qu'il en soit, et toujours d'élection, puisque rentrer en contact avec la feuille écrite, l'unique, de la main même du maître, est retrouver l'aura de l'œuvre unique²⁰, une aura donc loin de décliner dans notre monde contemporain²¹ et d'autant plus érotisée que la rencontre ici se fait en tête-à-tête : la page silencieuse, fourmillante, écrite par l'auteur(e) et le visage du (de la) chercheur (euse) en quête d'une révélation par déchiffrement qui vaut initiation secrète par un rapport d'hyper-proximité. Si nous sommes un peu loin de la génétique ici, analysant quasi ethnographiquement la puissance émotive des manuscrits, il paraît néanmoins nécessaire d'exposer ces ressorts affectifs du fonctionnement de l'objet à

²⁰ « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. » Autrement dit son *hic et nunc* « – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve », constitutif de son « authenticité », que Walter Benjamin associe également à la « fonction rituelle » de l'art. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 71, 75 et 77.

²¹ *Ibidem*, p. 75 sur « le déclin actuel de l'aura ».

étudier, et ce pour des raisons autant épistémologiques qu'éthiques. Car le manuscrit autographe exerce une fascination bien réelle sur celui qui le lit. Le témoignage de Cixous quant à Proust, cité ci-dessus, le dit bien : il y a eu contact corporel donc inscription d'une force sur la matière, empreinte. Ce qu'elle décrit en termes d'énergie est visible pour tout généticien, autant *visible* que *lisible* d'ailleurs, dans le tracé de l'écriture, la rature, les déchirures, etc. Une activité mentale est à l'œuvre qui passe dans les muscles du bras, de la main, pour finir en traits, boucles et points sur la page, activité décrite donc dans le « Prologue » comme fondatrice d'une vocation et initiatrice du rituel d'écriture pour la narratrice-auteure-écrivaine-Hélène-Cixous. Me glissant dans ses pas, ses pas de lectrice à Richelieu et ses pas d'écrivains, j'ai été moi aussi prise par « l'effet manuscrit ». Si le sentiment d'étrangeté que procure la scénographie du lieu et les procédures institutionnelles de consultation tend à diminuer avec le temps – les barrières techniques tendant à s'assouplir et le personnel devenant un peu plus familier, si l'écriture manuscrite devient au fil des consultations un peu plus facile à lire, un reste demeure néanmoins, sorte d'*Unheimliche*, de voir ces papiers si près, de les sentir si loin, si étranges, *auratisés*. Comme un mort relevé un peu mal bâti mais à forte

potentialité, ce que la narratrice de *Double Oubli de l'Orang-Outang* décrit à partir de la métaphore d'un singe cousin de celui de Poe qui hante le récit. Comme les morts d'Ève remontant par la voix de la mère, *nekuia* mais immatérielle dans *Osnabrück* (p. 125-149), immatérielle mais incarnée dans le corps de la conteuse, la dernière de la lignée, alors qu'ici, dans les archives, la relevée²² du texte écrit se fait archéologie d'une sorte de pièce à conviction témoin du moment de la création souvent perçue comme processus magique pour les non-pratiquants.

La consultation des manuscrits est en effet soumise à plusieurs autorisations. Une fois l'accusé de réception de la demande via le serveur internet, il faut attendre au moins 48 heures pour que le manuscrit soit à disposition dans la salle de lecture, à l'étage, véritable écrin de boiserie et de velours rouge, aux fresques d'une poésie surannée, témoin du temps royal de la fondation de l'auguste bâtiment. Après avoir franchi la grille qui donne sur la rue Vivienne, en plein cœur de Paris, entre l'Opéra Garnier, la Bourse et la place des Victoires, après avoir gravi les escaliers de marbre, le visiteur-chercheur doit déposer ses affaires dans un casier dont il aura auparavant

²² Hélène Cixous, *Luc Tuymans : Relevé de la Mort*, Paris, La Différence, 2012.

récupéré la clef en même temps qu'il s'est vu attribué un numéro de place – place Réserve pour moi car mes documents ne sont pas reliés. Nous n'avons droit d'emporter avec nous que des crayons à papier. Les feuilles ou cahiers sont autorisés à condition que nous montrions à chaque passage à l'accueil que rien n'est dissimulé dedans. Procédures nécessaires mais qui, symboliquement, marquent encore un peu plus la frontière entre le quotidien extérieur et ce qui se joue ici, le sentiment d'inaccessible. Pour des raisons pratiques, la plupart des chercheurs étudiant les manuscrits ici sont donc équipés d'ordinateurs ou de tablettes numériques (le crayon gris est plus limité dans ses possibilités techniques...). Il faut ensuite prélever le document en banque de salle. Les boîtes d'archive ne nous sont pas remises, mais les dossiers qu'elles contiennent – en nombre variable – un à un, selon l'ordre par nous choisi, et confirmer le renouvellement du prêt chaque fin de journée pour le jour d'après.

J'ai effectué mes enquêtes en deux campagnes. La première, uniquement consacrée aux archives d'*Osnabrück*, en octobre et novembre 2011 – fonds Hélène

Cixous, côte N.A.F. 28080, I. 32-33²³. Ma deuxième cession de prospections a eu lieu de mai à juin 2013. J'ai étudié là, de manière comparative, la boîte I de l'archive d'*Osnabrück*, consacrée aux notes préparatoires et au manuscrit autographe, et les archives de fictions soit immédiatement antérieures (*OR, les lettres de mon père*, Des femmes, 1997) soit immédiatement postérieures (*Le jour où je n'étais pas là* et *Les Rêveries de la femme sauvage* publiés tous les deux chez Galilée en 2000). Une campagne de restauration des bâtiments étant en cours, chaque fois, des travaux avaient lieu, rendant l'environnement extérieur encore plus hostile à la lecture recueillie, et la salle plus silencieuse et calme par contraste. En outre, les échafaudages en grand nombre, une cour remplie de préfabriqués, démultipliaient l'effet de quadrillage et d'enfermement grillagé, solennel si ce n'est carcéral, littérarien en tout cas, déjà initialement posé par l'immense grille noire ancienne de l'entrée. Bref : un bâtiment institutionnel mais aussi chargé d'histoire, aux connotations multiples, qui transmet un

²³ N.A.F. pour Nouvelles Acquisitions Françaises. Voir description dans l'annexe 4. Les chiffres romains représentent le numéro des boîtes d'archives – il y en a deux ici, donc un terrain important. Le I en romain désigne l'ensemble des « Fictions » d'Hélène Cixous, archivées séparément du « Théâtre » (II), des « Essais » (III), des articles et des entretiens, des séminaires, de la correspondance et des varia (catalogués IV à VII).

certain contenu émotionnel, pas forcément rassurant – le gris, la pluie, l’activité de Paris en sortant, pas de salle de repos ni de restauration mais les cafés sont bon marché. Ambiance silencieuse et studieuse mais un peu froide. Chacun est isolé sur ses feuilles, concentré, on sent la passion de la trace et la chasse frémissante à l’indice²⁴. Le manuscrit, selon son type, a droit à un support particulier : rouleaux de velours rembourrés adaptables, coussin de velours également, rouge. Je disposais, pour ma part d’un très grand lutrin de bois matelassé et recouvert de moleskine, qui rendait difficile d’ailleurs mon écriture manuscrite de gauchère à côté.

Dans ces conditions, le contact reste donc bien distant avec le papier sur lequel « mon » écrivaine a écrit et l’environnement de la lecture esthétiquement très impressionnant. Alors découvrir les pages blanches, non lignées du manuscrit, classées dans des dossiers colorés, l’écriture fine, précise, fluide, assez régulière, c’était comme un point de repos, un réconfort, le Graal aussi de toute une expédition urbaine. Pour la journée, pour la semaine, nous serions en tête-à-tête, lui d’abord clos, moi tentant de me familiariser à de nouveaux codes de lectures (écriture cursive, enchaînement des pages

²⁴ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes : Racines d’un paradigme de l’indice », *op. cit.*

puis des dossiers, valeur des blancs, donner sens aux post-it, aux réécritures), comprendre aussi que tout ce qui s'est joué entre deux inscriptions et qui n'étant pas matérialisé ici n'en est pas moins présent. Comme le dit Daniel Ferrer :

La genèse d'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, est le résultat d'une série de pertes inévitables [...]. Les chutes, les membres coupés ou arrachés qui forment le reste de cette division constitutive de l'œuvre ne retournent pas au néant, ils sont indirectement présents dans la structure de l'œuvre accomplie. Ils flottent autour d'elle comme un halo [...] – ils restent toutefois difficilement perceptibles à qui ne connaît pas le détail de la genèse, car les traces qu'ils ont laissées sont sujettes à un processus de réinterprétations et de surdéterminations qui les dissimule dans un réseau de déterminations nouvelles²⁵.

C'est ce réseau qu'il m'a fallu reconstruire, à l'envers, *imaginer*, en partant du texte achevé, du livre imprimé. Lire entre les lignes, en dehors de la lettre de l'écrit.

²⁵ Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon : Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011, p. 102.

Deviner. Sans compter également que nous sommes tributaires du don, du legs, « avec la part d'intention qui s'attache à un tel geste, et sans garantie d'exhaustivité²⁶ ». Hélène Cixous, par exemple, ne dépose pas ses « matériaux de rêves²⁷ », carnet d'inscription de ses visions nocturnes, récits à la fois trop personnels et trop parlants dans leur crudité même.

Un livre non fait de mains d'hommes

²⁶ Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, « Points », Paris, 2002, p. 399.

²⁷ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

Repartons du livre *Osnabrück*. Lors de l'entretien de novembre 2011, Hélène Cixous²⁸ m'avait confié la nécessité pour elle de l'écriture manuscrite et sur support papier. Me décrivant son dispositif, elle dessinait dans l'espace la forme d'un grand bureau, les feuilles et les carnets étalés sur toute la surface plane et/ou juxtaposés, le texte déployé dans les trois dimensions, en une mosaïque, un puzzle dont nous pourrions déplacer les morceaux : « écrire en architecte », dit-elle, « je suis quelqu'un d'atelier²⁹ ». L'idée qui m'est venue alors de son faire manuel, comme pour la thématique des portraits, fut plutôt celle d'un peintre, d'Alechinsky, qu'elle connaît si bien, travaillant au sol ou déployant ses lithographies bord à bord dans l'espace d'exposition³⁰. Un geste de tout le corps, émotif, ému, viendrait s'inscrire, par le biais du pinceau, de la plume, du *pen* ou du *pencil*, et de la table, « réceptacle du corps³¹ »,

²⁸ Hélène Cixous, entretien, Paris, 14 novembre 2011.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ « Alechinsky : Les ateliers du midi », Musée Granet, Aix-en-Provence, l'exposition s'étant tenue du 5 juin au 1^{er} novembre 2010.

³¹ Béatrice Fraenkel, « L'insaisissable table à écrire », dans Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir, t. 2 : Les Mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 118.

sur le papier, surface fragile, *subjectile*³² propre à recevoir l’empreinte de l’énergie créatrice mais aussi celle du grain de la voix – le tracé traduisant le rythme de la parole, qui est aussi celui du corps, dans l’espace³³. C’est ainsi que Jacques Derrida parle du papier manuscrit comme équivalent d’une portée musicale car : « Mis en œuvre dans une expérience engageant le corps, et d’abord la main, l’œil, la voix, l’oreille, le papier mobilise donc à la fois le temps et l’espace³⁴. »

Le livre idéal, pour Hélène Cixous, conserverait la trace de tous ces états antérieurs à l’imprimé. Il faudrait « publier l’atelier³⁵ ». Nous pourrions imaginer alors l’ensemble des avant-textes, notes et cahiers, brouillons, manuscrits, post-its, recettes de

³² Jacques Derrida, « Le papier ou moi, vous savez... : Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres », *Cahiers de médiologie*, 1997, vol. 2, n° 4, p. 36.

³³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier Poche », 2009, p. 136 : « Le rythme, chez l’homme, même s’il s’agit de rythmes autres que ceux du langage, marques visuelles, musique, n’est pas dissociable du langage. »

³⁴ Jacques Derrida, « Le papier ou moi, vous savez... », *op. cit.*, p. 36.

³⁵ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

cuisines oubliées, numéros de téléphones, extraits de séminaires ou d'autres livres, dactylographies annotées³⁶, le tout sous forme de fac-similé en couleur, aux pages non forcément reliées, seuls conservant dans l'écriture la trace de la main, de l'accident, du temps, de la vie, le tout recueilli dans la surface bidimensionnelle mais reproduit à l'infini. Le texte étant pensé par Cixous comme un organisme vivant, c'est l'acte de création autant que le résultat créé qui a valeur artistique : « Je veux la forêt avant le livre, la foison de feuilles avant les pages, j'aime la création autant que le créé, non, plus³⁷. » Les deux ne sont d'ailleurs pas dissociables. Ici nous pouvons penser à la différence aristotélicienne entre la puissance et l'acte. Tout est déjà contenu dans l'origine, dès le premier moment – comme tout est déjà contenu dans Ève, dans *Osnabrück*, selon le principe des poupées gigognes ? Et pour Cixous, joycienne de formation, toute œuvre est un *work in progress*, tout livre mais également, livre après livre, l'ensemble de la production de l'artiste. Car l'œuvre est inséparable de la vie. Mais même dans le cas hypothétique d'un *Osnabrück* publié en fac-similé, nous

³⁶ Je cite, ici, sans ordre, quelques fruits de mes enquêtes.

³⁷ Hélène Cixous, « Sans Arrêt non État de Dessination non, plutôt : le Décollage du Bourreau », *Peintures : Écrits sur l'art*, Paris, Hermann, 2010, p. 33.

perdrions l'original, le support, la page sur laquelle les yeux et les mains de l'écrivaine se sont posés dans l'intimité de l'acte scriptural, dans le quotidien du cadre domestique de l'écriture sur le vif.

Nous perdrons aussi, et plus fondamentalement pour le chercheur, une information précieuse sur les processus créateurs à l'œuvre dont le manuscrit, dans sa contingence même, témoigne. La nature du support, son origine, le type de plume utilisée permettent souvent de pouvoir proposer une autre chronologie pour l'élaboration du récit, une autre filiation à l'imagination créatrice imprimée. Tel est le cas pour *Osnabrück*, dont beaucoup de feuillets ont été rédigés au dos d'un papier à entête de *La Ville parjure*, pièce écrite par elle entre 1992 et 1993, pour le Théâtre du Soleil, et jouée en 1994. « Le manuscrit est matériellement adossé à cette œuvre, si différente », écrit Daniel Ferrer dans l'article qu'il consacre à l'étude des brouillons de l'incipit du récit³⁸. Si différente ? Peut-être pas. Sans plus rentrer dans les détails, les thèmes des mères-courage, de la faute, de l'injustice, de la contamination innervent aussi le récit en prose par exemple, de même que la forme théâtrale, nous l'avons vue,

³⁸ Daniel Ferrer, « *Osnabrück* : les commencements du commencement », *op. cit.*, p. 123.

se reverse dans *Osnabrück*. En outre, les pochettes, sous-chemises et dossiers originaux, dans lesquels l’auteure classe ses notes au cours de la rédaction, sont également une source importante d’information pour nous (annexe 3) et non reproductibles en l’état. Ils contiennent en effet des annotations de différents types : titres provisoires, intertitres provisoires, notes de régie, d’autant plus essentiels que, sur ce plan-là, la rédaction finale opère le plus souvent par leur effacement et quelques fois par leur déplacement – « Ma terre », titre de la chemise orange du dossier 1, devenant le titre de la communication de Cixous à Cerisy en 1998³⁹. En outre, le premier dossier d’archives contient des notes arrachées à la rédaction de la *Ville parjure*. Une sous-chemise jaune est, en effet, intitulée « Les médecins. Notes Pierre⁴⁰ Brouillon / Pour VP » (pour *Ville Parjure*). Le dossier 3 de la première boîte de l’archive, photographié en annexe, contient donc la pochette orange cartonnée et élastiquée, « Ma terre. Matériaux in progress », elle-même contenant des sous-chemises de couleur annotées, sous-chemises

³⁹ Hélène Cixous, « Vues sur ma terre », communication, jeudi 25 juin 1998, dans « Hélène Cixous : croisées d’une œuvre », colloque organisé sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 22-30 juin 1998.

⁴⁰ Pierre est médecin dans *Osnabrück*, héritage dont d’ailleurs il tente de se défaire (p. 207-217) avant qu’Hélène elle-même demande à sa mère de *trennen* (p. 219 sq.).

contenant d'autres sous-chemises, selon le principe déjà énoncé des poupées gigognes, des feuilles A4, quelques A3, blanches ou quadrillées, et des blocs Leader Price de correspondance, ceux-là même que la narratrice met en scène dans *Benjamin à Montaigne*⁴¹.

Si « le support fait partie de la littérature comme le plateau d'un théâtre fait partie de la pièce⁴² », il semblerait alors que, pour le lecteur non chercheur en génétique, manquerait l'essentiel : la scène dramatique, le lieu de l'écriture, la table de la cuisine aussi scène du crime⁴³. Sa scène à lui, le support de l'écriture qu'il lit, alphabet imprimé, lettres-type, c'est le livre au dos carré collé, découpé bord à bord renforçant

⁴¹ Voir, entre autres, le paragraphe « LE PLUS MOINS-CHER POSSIBLE » dans Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne : Il ne faut pas le dire*, Paris, Galilée, 2001, p. 25-34. Voir aussi Hélène Cixous, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006, pour une réécriture de cette première mention.

⁴² Hélène Cixous à Marie-Odile Germain, « En vue : Portrait d'un donateur, Hélène Cixous à la BnF », *op. cit.*

⁴³ « Aérer la chambre du crime » fut le titre des séminaires de Cixous de 2010 à 2014 à la maison Heinrich Heine. Assimiler l'acte d'écrire à une faute, un meurtre voire à un matricide est une des analogies structurantes de la poétique de l'auteure, également au centre d'*Osnabrück*, écrire de la mère vivante étant, on le rappelle, assimilé à un meurtre.

l'impression d'un support neutre si ce n'était spectral, presque inhumain – désincarné. Mais comme le rappelle Michel Melot, « la fonction du livre est d'abord celle d'un sanctuaire⁴⁴ » et la lecture doit s'y faire silencieuse, recueillie, grave. Au niveau de la sollicitation de la perception du lecteur, à l'intérieur des pages, l'univers signifiant est réduit au minimum : lettres noires sur fond blanc. Tout est pour l'intellection, pour une lecture linéaire, biface, transparente : une lettre réfère à un son, à un sens de manière univoque contrairement à l'écriture manuscrite pleine d'obscurités⁴⁵. L'auteure ne serait alors idéalement plus une personne, plus qu'un nom imprimé, seul reste de son faire alors que toute autre trace de son corps s'en est allée. Comme ces images acheiropoïètes sacrées, miraculeuses, le livre achevé dans la librairie ne garde plus trace des processus de sa fabrication, qu'ils soient celui, artisanal, de l'écriture, ou ceux de la production mécanisée de l'objet lors de la publication du récit. Une image divine, apparue

⁴⁴ Michel Melot, *Livre*, Paris, L'Œil neuf édition, 2006, p. 41.

⁴⁵ Encore qu'Hélène Cixous prenne justement le parti de l'oralité du texte et de l'*ambiguïisation* du sens par un travail constant sur les homonymies et les synonymies qui reste une fois passé à l'imprimé. Voir par exemple « Traité de paix » (p. 115) dont les feuillets étaient initialement contenus dans une sous-chemise jaune titrée « Pets » (F°[73] à [79], dans la première version du manuscrit autographe, boîte 1, dossier 4).

spontanément, sans intervention humaine. Incréée, seulement visible et en attente de son dévoilement. Mais a-t-on seulement demandé son avis à l'écrivaine ?

Pourtant, et contrairement à une attente commune, à l'intérieur du livre *Osnabrück*, pas de table des matières, pas de titres de chapitres à de rares exceptions près comme le « PROLOGUE », pas de numérotation de ceux-là non plus. Y a-t-il même des chapitres ? Des sauts de page, des retours à la ligne, des espaces trouant soudain les paragraphes rendent précaire le dessin d'une ossature fixe du récit. Parfois des dates, parfois des intitulés lançant un fragment d'histoire, en italique, en capitales, viennent enchâsser d'autres récits dans cette cuisine initiale puisque c'est là, au matin, que commence finalement le livre. Propos de table. Le jeu sur la typographie est, lui, très développé. La forme générale et l'enchaînement des pages semblent aléatoires et se succèdent selon le principe souterrain de l'association d'idées, du coq-à-l'âne, de l'ellipse ou de l'écriture automatique, nous l'avons dit. Mais les mentions de dates ne respectent pas l'ordre chronologique. Ainsi, si Cixous se plie à l'ordre de l'imprimé, si tout livre, de par son organisation matérielle d'abord, est un « espace balisé qui

implique et impose un itinéraire⁴⁶ », elle subvertit néanmoins le support du texte imprimé dans le creusement d'un manque, matérialisé également par des blancs plus ou moins importants, et les lacunes et les brouillages du péritexte. C'est en creux mais matériellement, pour le lecteur, que l'écrivaine, non l'auteure, non la narratrice, mais l'artisan, est présente. Une lecture buissonnière, nous y serons contraints, comme arpenter une ville étrangère sans carte. Le péritexte est partie de cette « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture⁴⁷ ». Mais, s'il manque la recette, comment faire le plat, comment l'*exécuter* ? Comment comprendre ces enchaînements narratifs, de la première à la dernière page du livre, que nous propose l'écrivain ? Quelle sera la logique de ces enchaînements, de ces sauts à gambades typographiques et spatiaux ? Les dossiers de genèse et l'accumulation de chemises et de pochettes qu'ils contiennent, très spécifiques à l'auteure – et encore plus à ce livre –, offrent peut-être d'autres hypothèses sur le sujet. C'est avec de telles questions que je me suis dirigée vers la Bibliothèque.

⁴⁶ Michel Melot, *Livre,, op. cit.*, p. 126.

⁴⁷ Philippe Lejeune cité par Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2002, p. 8.

4.2. *Vers l'élaboration du texte*

L'ensauvagement de la lettre

Si la réduction du périphrase *a minima*, ou sa subversion, est l'une des constantes des textes de Cixous – et sur ce plan-là, ses éditeurs, de Grasset à Galilée, lui ont toujours octroyé une grande liberté dans la composition et l'invention formelle,

intervenant le moins possible⁴⁸ –, quelque chose néanmoins semble en rupture dans *Osnabrück*, par rapport à l'avant mais à l'après aussi des textes publiés. À parcourir rapidement les pages du livre, à le feuilleter, le lecteur perçoit comme un intense ensauvagement typographique. De longs passages en italique, des phrases en capitale, des accumulations de tirets, des listes, des paragraphes tantôt très courts tantôt courant sur plusieurs pages, des dates, du blanc, une ponctuation expressive, de grands traits horizontaux barrant parfois la page. Comme allant contre le récit, bloc massif mais percé par cela, qui se poursuit pourtant sur 230 pages. « Évitement du commencement⁴⁹ », nous l'avons vu, c'est non seulement l'intrigue d'*Osnabrück* qui tarde à venir – dictionnaire, prologue, méditations sur l'incipit idéal – mais c'est

⁴⁸ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013. Dans la réduction-subversion de l'appareil péritextuel, entendons l'apparition/disparition des intertitres (jeu également sur la typographie, voir *Double Oubli de L'Orang-Outang*, Paris, Galilée, 2010), des tables des matières (qui revient, par exemple, dans *Ève s'évade : La Ruine et la Vie*, Paris, Galilée, 2009, sous la forme d'énigmes), des postfaces citationnelles étrangement mises en page (*Souffles*, Paris, Des femmes, 1975 et *Limonade tout était si infini*, Paris, Des femmes, 1982), la démultiplication du titre (*Abstracts et Brèves Chroniques du temps, I : Chapitre Los*, Paris, Galilée, 2013), l'apparition de remerciements (*ibidem*).

⁴⁹ Daniel Ferrer, « *Osnabrück* : les commencements du commencement », *op. cit.*, p. 125.

également la mise en page qui s'acharne à couper le fil de la narration ou à en démultiplier les possibles – mais la déception peut être excitante pour un enfant, dans le cadre du jeu de la bobine, par exemple⁵⁰. La coupe et la couture, indissociables ici, si elles sont un motif central dans le récit – même si n'intervenant explicitement qu'aux p. 219-220, semblent, à la lecture de ces interruptions/reprises, *fort/da*, structurantes également de *l'écriture* du livre. Telle est mon hypothèse initiale, à la lecture du texte imprimé, d'une écriture singulière émergeant dans ce récit, donc d'une organisation spécifique de l'univers symbolique et langagier d'*Osnabrück*. Mais interrogée sur ce sujet, Hélène Cixous ne peut rien m'en dire. Il fut un temps où elle écrivait sur des cahiers très serré, répond-elle en substance. Mais quand est-ce que cela a commencé à se desserrer ? Elle s'interroge. C'est un travail à faire⁵¹. Les brouillons, eux, pourront-ils confirmer mon intuition ?

⁵⁰ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.

⁵¹ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

Comme le rappelle Daniel Ferrer, s’attachant à étudier les principes de retardement/programmation que met en place l’incipit-prétérition d’*Osnabrück* par le biais de ses brouillons, le dossier d’archives commence par un prélèvement dans les brouillons de la *Ville parjure*, donc une coupe/couture. Le folio 28 du même dossier (« Ève ultime ») met en scène visuellement la thématique des travaux d’aiguille. Les phrases sont courtes, coupées, avec des retours à la ligne, lignes espacées soudain dans la page, mimant visuellement ce dont elles parlent. La coupe a lieu dans les langues également : l’allemand émerge au milieu du français mais idiomes non distingués dans le manuscrit au niveau de la graphie – mention sous forme d’énumération :

- scheiden

- trennen

Est-ce que je peux tt défaire

Les premiers folios des archives consistent en des méditations plus ou moins fragmentaires, des extraits de propos où l’on devine déjà la mère. Une hypothèse de titre apparaît vite – donc le projet du livre : « Mais si », barré, au F°[18]. Le motif de la couture/séparation intervient donc très rapidement dans la genèse du récit et occupe cinq folios. Ces multiples réécritures évoluent donc de la formule (F°[28]) à la rédaction narrativisée d’une scène de la vie ordinaire – éplucher les oignons – mais aussi et avant tout du théâtre de l’écriture : « Mutter, Kann ich trennen, demandait ma mère à sa mère quand elle était petite. Voilà la phrase. / Me dis-je. [...] » (F°[31]). Phrase matricielle

donc, l'une de ces « phrases motrices⁵² », à voir l'état d'avancement rédactionnel des brouillons par rapport aux autres notes de cette pochette rouge. Cela est également visible par les soulignements du manuscrit et l'intense activité de commentaires que « la » phrase suscite. Écrit à l'envers au bas du F°[32], ce commentaire auto-réflexif, peut-être d'une campagne de rédaction postérieure :

cstruction absolue
polysémie du vb
equivoc liée aux potentialités
phrase dé cousue de son contxt
– ouvrage féminin la couture

⁵² Hélène Cixous, entretien, Paris, 14 novembre 2011. Hélène Cixous me raconta alors comment certaines phrases, surgissant soudain, ont le pouvoir d'enclencher le développement du texte. Elles constituent la matrice des récits qui sont ensuite couchés sur le papier, vite, très vite, l'écriture consistant en une course de vitesse pour rattraper ce jaillissement et le fixer sur le papier. Ces phrases motrices constituent donc, du point de vue de la production du texte, l'incipit rédactionnel, pour ainsi dire, le point d'accroche de l'imaginaire créateur.

Si Daniel Ferrer souligne l'importance de ce feuillet pour la phase de genèse⁵³, pour l'ethnocriticien, ces annotations aussi font mouche. La couture, en effet, est traditionnellement une pratique féminine. Comme la broderie ou la dentelle, elle fait partie des travaux d'aiguille qui s'intégraient à l'éducation des filles dans les sociétés européennes, paysannes et urbaines jusqu'à encore très récemment⁵⁴. Apprentissage technique, acquisition d'une agilité qui avait pour but également un dressage du corps et l'apprentissage de valeurs morales dans le cadre de sociétés fortement divisées et hiérarchisées sur le plan de la répartition genrée des tâches, des rôles et des fonctions.

⁵³ Daniel Ferrer, « *Osnabrück* : Les commencements du commencement », *op. cit.*, p. 119.

⁵⁴ Une rapide enquête personnelle, réalisée en septembre 2013, tend à montrer que la génération des femmes nées en France dans les années 1950 en France pratique encore partiellement une activité textile (couture, tricot, broderie, point de croix, etc.) transmise en ligne féminine (matrilinéaire la plupart du temps, mères ou grands-mères) dans le cadre domestique mais aussi lors des cours de travaux manuels à l'école primaire et au collège (cours non mixtes jusque dans les années 1970 : cuisine et couture vs bricolage). La transmission semble avoir été interrompue à la génération suivante. Les femmes interrogées invoquent des raisons socio-économiques (manque de temps, apparition du prêt-à-porter à faible coût, emploi des femmes dans l'entreprise et à l'extérieur de la maison) et culturelles (mouvements de libération des femmes, changement des contenus des programmes de l'enseignement, changement « d'époque », Mai 68, loi Haby pour la mixité scolaire en 1975).

« [...] Réduire l'esprit – ne pas lire – mas aussi plier le corps⁵⁵ » : Yvonne Verdier l'a montré, la couture va avec le sang et la fertilité. Éduquer à la couture, c'est, symboliquement, civiliser le pouvoir génésique de la jeune fille, être périodique⁵⁶, et, pratiquement, rendre la future épouse capable de tenir correctement son foyer. Dans la citation ci-dessus, Yvonne Verdier oppose l'aiguille à la lettre, coudre ou tricoter à la lecture que pratiquent les garçons du village de Minot dans le même moment, postulant un antagonisme entre la lettre et le fil, qui est celui entre l'homme et la femme, l'esprit et le corps, le loisir et l'utile, la culture et la nature structurellement. Et même si les jeunes filles ont accès – provisoirement – à l'école, leur destinée profonde n'est-elle pas de tenir la maison ? Savoir lire n'est, pour elles, nécessaire qu'en ce sens et tant qu'elles

⁵⁵ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire : La Laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 176. Voir aussi les manuels de l'enseignement primaire et les comptes rendus d'inspection ou les essais des pédagogues du XIX^{ème} siècle (Marie Pape-Charpentier, par exemple), explicites sur ce point.

⁵⁶ Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques, t. 3 : L'Origine des manières de table*, Paris, Plon, 2009, quatrième partie : « Les petites filles modèles », p. 161-224.

se destinent à l'entretien de la famille, la trajectoire éducative féminine devant les conduire « de l'école au mariage⁵⁷ ».

Si l'on reprend le recto du folio [32] et qu'on le redresse à 180 degrés, on peut y lire, en haut, à l'endroit⁵⁸, dans la suite de la réflexion des pages précédentes :

Je ne peux pas écrire ce livre. Ni commencer ni finir. Pas encore

⁵⁷ Agnès Thiercé, « De l'école au ménage » : le temps de l'adolescence féminine dans les milieux populaires (III^e République) », *Clio : Histoire, femmes et sociétés* 1996, n° 4, en ligne, <<http://clio.revues.org/433>>, paragraphe 13, page consultée pour la dernière fois le 18 septembre 2014.

⁵⁸ Pour Daniel Ferrer, c'est ce haut qui est le bas et inversement, tout en soulignant qu'il est impossible de situer les deux parties de la feuille chronologiquement l'une par rapport à l'autre (« *Osnabrück* : les commencements du commencement », *op. cit.*, p. 119). Et effectivement, dans quel sens lire le folio ? Je préfère, pour ma part, dans ma logique de lecture, penser que l'endroit consiste en la continuation de la narration sur les larmes et l'oignon (suite du F°[31]) et que l'envers est constitué par le commentaire de l'écrivaine sur l'ensemble des folios précédents, de manière rétrospective. La réflexivité serait alors incarnée dans le retournement de la page. Par ce geste, le texte produit, un, est finalement mis à distance (effet de clôture). Ou de la théorie comme négatif de la fiction.

Nous voilà toutes les deux dans la cuisine, avec Omi notre mère dans la phrase, ma mère épluche les oignons et je verse les <un torrent de> larmes –

Zwiebeln : oignons – Non,

À la paire contrastée couture/écriture (« Phrase décousue de son contexte », F°[32] bas), s'ajoute donc un troisième terme des pratiques féminines travaillées dans ces folios initiaux : la cuisine, évidemment comme lieu mais surtout ici comme pratique : éplucher les oignons. Mais d'abord Cixous écrit-elle à l'envers ? Car la phrase matricielle de la rédaction du récit, « Mutter, kann ich trennen », apparaît très vite dans l'étape de prises de notes. La cuisine, lieu dans lequel émerge la phrase dans la pensée de la narratrice, pratique qu'exercent à ce moment les deux femmes, comme scène d'émergence de l'écrit, comme son origine telle que présentée ici, apparaît dans les brouillons immédiatement après. Au folio 31, la mention de l'oignon est ajoutée en incise entre les lignes, donc vraisemblablement postérieurement à la première phase de rédaction, de manière rétrospective. Or, dans le livre publié, ces pages sont reportées à

la toute fin⁵⁹ et, si la cuisine est présente dès les premières pages du livre, c'est sur le mode de la dénégation et uniquement comme fief d'Ève et lieu d'affrontement mère-fille. Comme le résume avant moi Daniel Ferrer :

Amorce ou aboutissement du passage qui nous occupe, ces phrases le dépassent d'une certaine manière en importance puisqu'elles constitueront en définitive, à un stade assez tardif du développement de l'œuvre, la fin du livre (*O*, p. 230), ainsi qu'un facteur important justifiant que le commencement devrait nécessairement prendre place dans la cuisine (*O*, p. 15).

⁵⁹ L'évolution des six dactylographies demanderait une étude en soi, impossible à réaliser dans le cadre d'une thèse en ethnocritique. Je note juste que le « *Zwiebeln* » de la p. 229 d'*Osnabrück* ne réapparaît qu'à la dernière copie dactylographiée, rajouté à la main, à l'encre bleue sur la page imprimée, après l'évocation du voyage. Le reste du haut du F°[32] est également rajouté à ce moment et en clôture du roman.

De mains de femmes

Ce qui m'intéresse ici, dans une perspective ethnocritique, c'est le couplage des savoir-faire féminins (couture, cuisine, écriture), dont je postulais le rôle structurant dans le récit que j'avais lu imprimé – bien qu'ils apparaissent de manière elliptique, déconstruite et disséminée –, que nous voyons structurer sa genèse. Nous avons donc trois femmes ici : Omi, « notre mère dans la phrase », mère de la mère, la mère de la narratrice et elle-même, cela contenu dans le dossier « Ève ultime/pour Cerisy ». Comment s'opère la transmission et l'héritage entre ces générations, origines de l'origine du récit, mères des mères, comme l'image des gigognes que m'inspire le jeu des pochettes dans les boîtes d'archives ? Car « le texte est entièrement là avant le passage à l'écriture⁶⁰ », comme dans ces théories antiques de la préformation⁶¹ où tout

⁶⁰ Hélène Cixous, entretien, Paris, 14 novembre 2011.

⁶¹ Jacques Gélis, *L'Arbre et le fuit : La Naissance dans l'Occident moderne (XVI^{ème}-XIX^{ème} siècle)*, Paris, Fayard, 1984. Je rappelle simplement, au passage ici, qu'Ève est une sage-femme et qu'un placenta, au sens étymologique, est une galette et put même, un temps, désigner l'hostie des

l'être est déjà dans l'œuf. L'œuf, motif orphique central de la communication de Cerisy⁶², épitexte, public celui-ci, qui propose sa version de l'arrivée du récit *Osnabrück*, est remplacé, dans les avant-textes et le récit final, par l'oignon, bien que présent sous d'autres formes dans la narration : omelettes roulées, œufs en chocolat, expressions idiomatiques et logogénétiques telles « tuer dans l'œuf ». En commun, ils ont le O d'Osnabrück, O de l'or aussi des lettres du père, serrure, O de l'origine, ventre de la mère, sexe-trou, O de l'hostie et de la scène du théâtre du Moyen-Âge, O du « oui » œuf *èvien* aussi : « Toute sa philosophie dans la coquille de ce : Oui » (p. 43). Mais l'oignon, plante herbacée potagère, plante en dormance telle que nous la consommons, est vivace, caractérisé par un bulbe formé de l'accumulation de couches successives de feuilles charnues, organes de stockage, protégées de la terre par une enveloppe externe, avec de petites racines destinées à absorber les éléments nutritifs. Un œuf est clos sur lui-même et protégé d'une coquille. Il a un cœur et jaune, et peut être fécondé ou pas. L'oignon n'a pas de centre, lui. Je passe sur la valeur culinaire, nutritive

chrétiens. Voir sur ce dernier point Claudine Fabre-Vassas, « L'azyme des juifs et l'hostie des chrétiens », dans Dominique Fourier et Salvatore d'Onofrio (dir.), *Le Ferment divin*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 1991, p. 191.

⁶² Hélène Cixous, « Vues sur ma terre », *op cit*, p. 235-254.

et symbolique du végétal ici, qui n'a pas forcément bonne réputation (mauvaise haleine, goût trop fort, expressions idiolectales : « mêle-toi de tes oignons », mais bon pour le sang). Quand on le coupe, il libère des gaz qui font pleurer les yeux, réaction mécanique de défense à l'irritation. C'est ce que décrit Cixous ici : les larmes, larmes contrapuntiques du prologue où les deux femmes étaient séparées initialement. L'œuf, animal, il faut le casser. Son contenu est liquide et visqueux. Translucide ou blanc, et jaune poussin. Mais les deux aliments se mangent aussi bien crus que cuits.

On pourrait s'amuser à postuler, à partir de ces denrées, l'une végétale, l'autre animale, deux modèles d'organisation narrative, l'oignon comme analogue des manuscrits d'*Osnabrück* et modalisation du livre fini, sans centre, au centre dispersé dans tous les éléments contenus dans les feuilles blanches. Si l'oignon fait pleurer, le livre aussi (mais pour des raisons cette fois psychologiques), les deux travaillant le souterrain : l'oignon se développe enterré, *Osnabrück* étant une *nekuia* : Ève, détentrice du passé de la narratrice, de l'histoire de sa famille disparue au cours du dernier siècle dans la tragédie des deux guerres, va progressivement exhumer les fantômes, les faire revivre un moment, pour les peindre à sa fille, la rendant détentrice, à son tour, de la mémoire de la famille, qu'elle-même coule en livre puisqu'« Ève est une pythie sans grotte » (p. 131). La mère fait la cuisine, elle « épluche », la fille pleure – on sait qu'elle est dans l'impossibilité d'écrire deux lignes plus haut dans le folio 32. À la triade des pratiques couture/cuisine/écriture correspond celle des personnes Omi/Ève/Hélène, la transition entre les termes étant opérée par un passage et une translation entre les trois

générations de femmes. Omi apprend la couture à Ève, qui découd d'ailleurs plus qu'elle ne coud dans ce passage, Ève qui cuisine devant Hélène, elle hache les oignons, méthode traditionnelle d'apprentissage par imprégnation-imitation, on regarde puis on fait de même. Mais Hélène écrit. Si elle fait bouillir le lait à l'ouverture du récit imprimé, nous ne la voyons pas plus affairée et la cuisine reste « le fief » de sa mère durant tout le livre (p. 20). Système de transformation de l'héritage, dans lequel la narratrice semble opérer un saut tout de même, une coupe. Coupe initiale pour Hélène, originaire, datant de la première scène d'école, alors qu'en ce qui concerne le frère, il est besoin de processus d'écriture de la fille et de la remontée des souvenirs chez la mère mais également chez ses enfants, pour qu'il y ait enfin coupe, séparation, d'avec ce qu'imposait symboliquement le fantôme du père comme reproduction compensatoire du même – la médecine dans ce cas⁶³ :

⁶³ Séquence « SUCCESSIONS », p. 207-218.

Moi aussi, pensai-je si ma mère avait été morte dans la jeunesse, j'aurais peut-être été condamnée à la succession, au lieu d'être la scène de ma *peste*, je serais peut-être intacte et lisse d'inconscient, une pomme d'avant Dieu, *et vierge d'imprimerie*. (p. 218, je souligne.)

Le livre a donc une effectuation pratique, du moins dans le récit, de l'émancipation du frère, seul homme de la maisonnée, quant au modèle masculin paternel qu'il a intégré. Quant à Hélène, si « avec la cuisine, les activités textiles [...] sont en général le lot des femmes (des champs mais aussi des villes) et leur contribution à l'économie domestique et collective⁶⁴ », l'écriture n'est pas exactement une activité productive, relevant de l'économie des biens symboliques – immatériels – et de la noosphère. Dans le passage conclusif de la section « Successions » cité ci-dessus, le rapport est de causalité entre : présence, persistance de la mère – « peste » c'est-à-dire rancœur de la fille pour cette survie quant au père⁶⁵ – passage à la sur-vie littéraire

⁶⁴ Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 23-24.

⁶⁵ *Osnabrück*, p. 151-157, notamment, l'épisode de 1950 mettant lui aussi en scène la « petite magie inconnue et propre à l'écriture » (p. 152).

dans l'ordre de l'imprimé. Origine affective de l'écriture encore ici, illégitimité d'une « gloire » recherchée, qui génère chez la narratrice le sentiment de la faute plus qu'une activité raisonnée de maîtrise de la langue :

Je commençai à écrire à grande distance d'Ève, en ce temps-là j'étais comme si elle n'était pas croyais-je, le téléphone ne marchait pas entre nous terres et mers dressées en remparts, c'était comme si je me masturbais enfin sans craindre de la voir s'abattre sur moi comme un grand cerf noir aux yeux enflammés⁶⁶. Mais la nuit elle me réveillait de rêves furieux, elle m'y prenait, j'avais la plume souillure glaire elle grondait maudit ! maudit ! maudit ! À quoi ça sert ! Sous le drap j'accouchais précipitamment.

⁶⁶ Référence à « La Légende de Saint Julien l'Hospitalier », de Flaubert, récurrente dans *Osnabrück*, le cerf noir aux yeux enflammés maudissant ainsi Julien, après le massacre de sa famille : « Maudit ! Maudit ! Maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! » dans Gustave Flaubert, *Trois contes*, Paris, Georges Charpentier, 1877, p. 116-117.

J'ai péché. On doit pécher vite. On se hâte. On craint l'interruption. On écrit comme une bête, les oreilles aux vents, le dos frissonne. Une terrible envie de jouir s'amasse, c'est de l'angoisse transformée en électricité. Même sous ses yeux, dans sa maison, exposée, sans cachette, sans armure, sous la foudre muette de sa désapprobation, j'entre en état de péché à peine je touche le papier, je commets.

À midi je lui demande pardon, et à une heure je recommence.

Je dois à ma mère la frénésie mortelle qui me vient d'elle et ne m'abandonnera qu'à la mort. (p. 103-104)

En outre, l'écriture de prestige est encore majoritairement une activité masculine, même aujourd'hui, en France, où le terme d'écrivain a du mal à passer au féminin. Et historiquement sur ce plan, la carrière de Cixous a commencé par la revendication de ce pouvoir que les femmes devaient s'approprier, revendication parallèle à celle de la libre disposition dite aussi jouissance de leur corps⁶⁷.

⁶⁷ Hélène Cixous, *Le Rire de la méduse, et autres ironies*, op. cit.

Dans la première pochette des brouillons d'*Osnabrück*, sur laquelle nous nous attardons ici, avant même les folios sur la couture et l'oignon, prend place un cahier format 17 x 22 cm, spiralé doré. Sur la couverture, une carte centrée sur la Méditerranée, dans des tons de vieux rose (annexe 3). On voit l'Algérie, terre natale d'Hélène, la France, la mer qui les sépare et les lie, chemin de l'exil multiple de ces Françaises allemandes d'ascendance juive originaires d'Oran. « Carte du monde » est écrit en doré. « EVE 93 / Autres notes » ajouté en haut à droite par l'auteure. Deux pages écrites à l'intérieur, dont la première datée du « 21.12.93⁶⁸ ». Puis tout est blanc, à l'image de cette mère Ève, vierge éternellement. Ève carte du monde, comme le suggère le texte de la quatrième de couverture, Ève mondiale, aquatique et terrestre, inscrite dans le livre et passant en ceci la contingence du Temps : « Moi j'aime la Géographie. La Géographie c'est vrai, dit Ève » (p. 102). Le choix de la feuille volante plutôt que de remplir ce carnet s'inscrit aussi en ce sens : le cahier « Carte du monde » ne serait-il pas comme une métonymie du corps maternel et donc l'embryon de l'*Osnabrück* livresque ? Les commencements du commencements seraient dans ce rien, dans cet

⁶⁸ La date mentionnée à la deuxième page du cahier est le « 7-1-94 ». Dans *Osnabrück*, p. 85, la date du premier janvier 1994 est mentionnée à propos du cancer qu'Ève a traversé, repoussé, avec son éternelle virginité, la narratrice, elle, restant « persécutée ».

impossible à remplir : « Je ne peux pas écrire ce livre » (F°[32] haut). Dans ce cahier, dans le maigre des annotations, au dos de la première page, nous pouvons lire déjà le thème de la mauvaise fille. Sur le mode de la confession, se mettent en place les motifs de la dette (« don/dette », « on ne doit rien à sa mère ») et de la distance à la mère, (« innocente » et « concrète », faire « la petite cuiller »), préfigurant le récit de la perte inaugurale qui aura lieu dans le prologue. Folio [17], sur une carte de la cartoucherie de format allongé, glissé dedans, on peut lire ceci : « – Tu veux 1 veste genre d’homme ?? Pourquoi acheter des trucs d’homme ? J’ai pas raison... / J’estime 1 h. c’est pas 1 h. de 25 ans ». Le lecteur averti, familiarisé des archives et du récit, soupçonne fortement qu’il s’agit là des paroles rapportées d’Ève. Une scène similaire est conservée dans le récit final concernant des vêtements de la fille, la narratrice, que la mère veut amener au pressing en allant au cimetière voir Omi, grand-mère de la narratrice : « Et ça c’est une veste d’homme ? Ça te plaît de t’habiller en homme ? » (p. 204). Le style parlé d’Ève est reconnaissable aussi, ce qui conduit à la dernière section de cette partie sur le travail de l’hétérologie dans – et par – les manuscrits. Et quant à l’origine du texte, le chercheur se met à rêver sur ce cahier-oignon, gardé depuis 1993 sous terre.

Le feuilletage des voix et l'écrivaine cannibale

Si les premières pages des notes préparatoires d'*Osnabrück* telles qu'elles sont ordonnées dans l'archive mettent en avant le rôle moteur de l'interrogation sur les rapports de don et de transmission, la question de la différence et de l'identité au sein de la famille et dans la construction de la féminité, c'est bien d'une co-culturalité⁶⁹ dont il est question entre la mère et la fille au sein du même foyer. Une mère allemande d'Osnabrück, sage-femme, à la langue rude, concrète, active, pragmatique, qui manie mal le français, qui a parcouru le siècle sac au dos et fait les courses au supermarché, éternellement nourricière et vierge. Une fille écrivaine, d'Oran, enfermée en haut, dans son bureau, à rêver sur le papier, dans la langue du père, dans l'une des langues du père, le français, dans une langue érudite, de lettré, travaillée, une fille différente et fautive d'être éternellement endeuillée. La vie contre la conservation du passé. Car le livre est une tombe, comme la bibliothèque, pour Cixous : « Parce qu'il y a deux lieux où tout

⁶⁹ Françoise Barbé-Petit « La question d'autrui dans l'espace de la co-culturalité », H.D.R., soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, Paris, le 21 juin 2013.

finir par être pesé : le cimetière et la bibliothèque⁷⁰. » Mais le livre est ou était une tombe ? Car, sur ce point, *Osnabrück* apporte du nouveau et dès les archives. En attendant de voir en quoi, reprenons l'ouverture du premier dossier des notes préparatoires. Folio [27], une liste programmatique décline des situations réelles ou potentielles où se place le personnage :

- Ève est une indigène allemande
- Ève dans la Forêt Noire
- Ève ds les Rêves
- Ève vénérée
- cf. Souffles de Vie = Broderies ds le texte

Le seul syntagme conjugué, à l'indicatif, concerne cette identité allemande, justement, le terme « indigène » renforçant la thématique de l'altérité culturelle. Le deuxième item réfère également à cette origine géographique maternelle, bien que la Forêt Noire ne soit pas à proprement parler dans les environs d'Osnabrück.

⁷⁰ Hélène Cixous à Marie-Odile Germain, « En vue : Portrait d'un donateur, Hélène Cixous à la BnF », *op. cit.* Voir aussi Hélène Cixous, *Tombe*, Seuil, Paris, 2008 (1^{ère} éd. 1973).

L'imaginaire commence à faire son travail, l'écrivaine lisant certains possibles narratifs qu'elle entrevoit soit comme équivalents soit comme en progression.

Qu'est-ce qu'une liste ? Jack Goody, après avoir mis en valeur la polysémie du terme en anglais (dont les notions d'ourlet et de limite qui nous intéressent particulièrement), propose cette définition :

La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale ; elle peut être lue en différents sens, latéralement et verticalement, de haut en bas comme de bas comme de gauche à droite, ou inversement ; elle a un commencement et une fin bien marqués, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe. Elle facilite, c'est le plus important, la mise en ordre des articles par leur numérotation, par leur son initial ou par catégories⁷¹.

⁷¹ Jack Goody, *La Raison graphique, op. cit.*, p.150.

Jack Goody associe la liste au tableau ou à la formule, formes spécifiques de la raison graphique qui s'opposent à la fluidité et à la continuité de la langue parlée. Aide-mémoire programmatique ici, la liste de Cixous permet donc de mettre en ordre images et idées mais cela de manière évolutive, non statique : nous passons de l'Allemagne (factuelle), à la « Forêt » (qui l'est moins), aux rêves, pour aboutir à un commentaire analytique sur le principe organisationnel général du texte : des « Broderies », qui, telles que présentées ici (« cf. » et en position conclusive), s'appliquent autant rétrospectivement à « Souffle de Vie⁷² » que programmatiquement au futur *Osnabrück* ici en gestation. Nous nous souvenons que le folio suivant, F^o[28], où émerge le thème de la coupure-couture et les termes allemands, se présente également sous forme de liste dans sa première partie. Au fur et à mesure de la succession des pages de notes qui s'accumulent⁷³ ou tapissent la table⁷⁴, la différence culturelle entre la mère et la fille,

⁷² Il s'agit, vraisemblablement, d'une référence à *Souffles*, premier texte d'Hélène Cixous publié aux éditions Des femmes en 1975. La quatrième de couverture, écrite par l'auteure, annonce un « Texte pour la première Voix. Celle de la "mère" : celle qui t'a touchée jadis. »

⁷³ Sur les accumulations cixousiennes, voir Hélène Cixous, « "Magnetizing the World" : an Interview with Hélène Cixous », dans Susan Sellers, *The Writing Notebooks of Hélène Cixous*, op. cit., p. 116.

écrite, se condense donc en une différence linguistique et en une démultiplication des langues dans le manuscrit.

Contrairement à la liste de commission, à la recette de cuisine ou aux listes généalogiques qu'étudie Jack Goody, statiques, la liste cixousienne est proprement cinémato-graphique. Dans la succession des lignes écrites, le temps s'inscrit, il y a progression créatrice et non simple juxtaposition phrasique. Le folio [28] finit en effet sur du récit, l'écriture s'est enclenchée entre temps, la phrase motrice a été inscrite, mais en français pour le moment. En ce sens, ces folios en liste accueillent déjà une *écriture*, entendue comme un faire en action. Si Cixous, à ce stade, réfléchissant sur ses notes, propose le modèle de la broderie, je voudrais, moi, postuler inversement celui de la liste quant au principe d'agencement général d'*Osnabrück*, mais une liste cinématographique, qui fonctionne par déploiement/dépliement, expansions progressives, comme dans :

⁷⁴ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

[...] ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables⁷⁵ [...].

Des morceaux de papier à la fleur finale, comment cela procède ici ? Il faut relever d’abord que les dossiers d’archive d’*Osnabrück* s’organisent de manière singulière. Deux boîtes pour ce texte alors que la majorité des archives des autres récits de Cixous tient dans une boîte chacun. La première boîte est entièrement consacrée aux notes préparatoires. Dedans, quatre dossiers gris cartonnés de la Bibliothèque nationale contiennent une dizaine de chemises élastiquées, elles-mêmes contenant des cahiers, des blocs de correspondance, des chemises colorées, une masse de feuilles volantes A4 non lignées, quelques autres formats de papier. La deuxième boîte contient six dactylographies annotées et corrigées dont aucune ne correspond à l’état final du texte publié. Une comparaison avec *OR*, confirme la singularité des archives d’*Osnabrück*.

⁷⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, I : Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 47.

Pour *OR*, pas de pullulement anarchique des notes, écriture sur des blocs de correspondance où les pages sont encore tenues par la colle, écriture narrative, une première personne mène le récit, peu de dossiers, peu de pochettes, beaucoup de feuilles petit format, peu de repentirs : l'écriture d'*OR* paraît avoir été d'emblée plus linéaire. Après le manuscrit, seulement deux dactylographies avant la publication ont été nécessaires (voir annexe 4). Pour les récits immédiatement postérieurs à *Osnabrück*, vers lesquels déjà il file⁷⁶, c'est un peu différent. Les dossiers du *Jour où je n'étais pas là* et des *Rêveries de la femme sauvage*, les deux publiés en 2000, donc très rapidement après *Osnabrück*, sont réduits eux-aussi (annexe 4), ceci expliquant d'ailleurs peut-être cela. Ils en seraient des ramifications. En revanche, eux semblent retenir de l'écriture

⁷⁶ *Osnabrück* est lui-même concrètement filé avec *OR*, comme j'ai pu le découvrir dans mon enquête, et ce de manière bien singulière. En effet, la première entrée en scène d'Ève dans les papiers d'Hélène consiste, dans les archives d'*OR*, en une recette de cuisine et une liste de mots écrites vraisemblablement des mains d'Ève (verso du F°[12] du dossier 2 qui était le recto au moment initial où la recette a été rédigée), à laquelle se mêle l'écriture littéraire de la fille sur le père (au dos de la recette qui déborde des deux côté, numéroté comme recto par les archivistes). Sur l'identification de l'écriture d'Ève Cixous, le maintenant tout récent *Homère est morte...*, reproduisant de ses carnets, nous donne une confirmation nette de nos suppositions : Hélène Cixous, *Homère est morte...*, Paris Galilée, 2014, p. 30-31, 35, etc.

d'*Osnabrück* le système complexe des pochettes et chemises multiples et enchassées, préfigurant dans leur agencement la structure du récit fini.

Que s'est-il passé entre temps ? Car oui, c'est bien dans *Osnabrück* que « les cahiers se sont desserrés⁷⁷ » et qu'un autre mode d'écriture apparaît. Dans la thèse qu'il consacre en partie à *Osnabrück*, Éric Prenowitz souligne la rupture en quoi consiste l'écriture sur la mère⁷⁸. Mais ce n'est pas tant la figure maternelle qui est inédite ici, puisqu'elle intervient dès les premières fictions et les premiers essais théoriques de Cixous⁷⁹. Écrire sur Ève, l'Ève réelle, ordinaire et quotidienne, la mère avec laquelle l'auteure vit au quotidien lorsque le texte émerge, l'être humain le plus proche et paradoxalement le plus étranger – mère mais « indigène allemande », « géographique »,

⁷⁷ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

⁷⁸ Éric Prenowitz, « Le Livre d'heures de la mère : D'Osnabrück à Oran. Temps, histoire, écritures dans l'œuvre d'Hélène Cixous », thèse de doctorat en études féminines, sous la direction d'Hélène Cixous, Paris, Université Paris VIII, 2001, 402 p.

⁷⁹ Entre autres, pour la théorie : Hélène Cixous, « La venue à l'écriture », dans Hélène Cixous, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, *La Venue à l'écriture*, Paris, U.G.E., 1977, p. 11 : « Le visage primitif a été celui de ma mère. ».

« concrète » –, implique en fait un nouveau rapport au temps, second personnage du livre, et l'invention d'une écriture du présent, au présent, et sur le présent. Pour Éric Prenowitz, l'« événement d'écriture⁸⁰ » qui a lieu dans *Osnabrück* consiste ainsi en une nouvelle prise du récit sur le temps ou plutôt du temps sur le récit. L'accumulation des scènes et des dates, sans ordre chronologique, se succédant les unes aux autres de manière apparemment aléatoire dirait les aléas de la vie et traduirait la spontanéité de l'inspiration toujours à la merci des vivants. Éric Prenowitz associe Hélène Cixous aux « écrivains de carnets⁸¹ ». Mais ce qui apparaît dans les manuscrits est une accumulation de feuilles *volantes* de différentes provenances et classées méticuleusement, comme les fiches des chercheurs, à l'image de Claude Lévi-Strauss archivant son travail préparatoire à la rédaction des *Mythologiques*⁸². Toutes manuscrites de la main de l'auteure, ces fiches sont néanmoins de différents types : brouillons de rêves notés sur le

⁸⁰ Éric Prenowitz, « Le Livre d'heures de la mère : D'Osnabrück à Oran. Temps, histoire, écritures dans l'œuvre d'Hélène Cixous », *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ Éric Prenowitz, « Le Livre d'heures de la mère : D'Osnabrück à Oran. Temps, histoire, écritures dans l'œuvre d'Hélène Cixous », *op. cit.*, p. 9.

⁸² Serge Hanin et Pierre Beuchot, « Claude Lévi-Strauss », *Archives du XX^{ème} siècle*, Office national de radiodiffusion télévision française, 1972, partie 3.

vif, méditations à la première personne au présent, fragments de récits rédigés dans le système temporel du passé, dialogues rapportés avec le frère, et surtout, massivement, des propos d'Ève au discours direct, tantôt signalés par des incises ou de la ponctuation, puis de moins en moins, sur feuilles A4, A5, blanches, quelques fois quadrillées. Dans les archives, progressivement, nous le voyons, c'est Ève qui prend la parole, où plutôt l'écrivaine qui fixe des moments de discours pour aller au plus près de cette langue parlée de manière si particulière, de cette mère toute entière faite d'oralité, géométrique, carrée (p. 36), qui « abat aux consonnes⁸³ » le français.

Pour l'écriture d'*Osnabrück*, Cixous vole et prélève, ce qui explique la prolifération des matériaux initiaux, réceptacles d'une altérité langagière qu'il s'agit d'incorporer au récit et de hisser au rang de langue littéraire. Les feuilles sont *volantes*, de paroles volées, d'une langue hybride et qui a voyagé. « Vole à la tire » (p. 125) alors Ève, elle, n'a jamais rien volé (p. 105). Oui, une écriture *sur le vif* malgré ce que redoutait la narratrice, donc qui sera nécessairement et tragique et comique (p. 21). La pochette rouge initiale le mentionne déjà : « Notes vif Eve Pierre été 98 ». La mère est

⁸³ Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là*, Galilée, Paris, 2000, p. 24.

saisie, comme on saisit un aliment sur le grill, sur le « boucan⁸⁴ », une viande, non plus bouillie donc. La métaphore bovine est d'ailleurs très présente dans le texte. Et quant à l'écrivaine, elle se fait alors cannibale, d'un cannibalisme symbolique, se nourrissant des gens autour d'elle pour les coucher sur le papier – je ne fais qu'emprunter l'image à Cixous elle-même, telle qu'elle l'a développée à propos de Joyce et de ses familiers⁸⁵. Comment procède-t-elle alors ? Par réécritures multiples et réincorporation des propos volés, d'infimes propos, de micro-événements de provenances diverses, dans le récit et dans les méditations de la narratrice-scriptrice, qui, tous deux se font donc trouer par là-même⁸⁶. Accumulation de l'hétérogène et de l'hétérologique, qui fait du manuscrit final l'équivalent de ces *boliv* maliens, accumulateurs de forces car réceptacles de matières et d'objets organiques ou non mais d'origines différentes (**illustration 10**) :

⁸⁴ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, chapitre XV.

⁸⁵ Hélène Cixous, « Le cannibalisme de l'artiste », *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, thèse de doctorat d'État, Paris, Grasset, 1968, p. 157-201.

⁸⁶ Est-ce cette greffe en quoi consiste l'« inceste magique », chapitre toujours à faire depuis les premières ébauches et sans cesse différé jusqu'à l'extrême fin ?

Ce sont des objets fabriqués, de taille et de poids variables ; ils sont faits de centaines d'éléments provenant de la nature (*kungo*, « brousse ») et de la culture (dugu, « village »). On y trouve, selon les lois de la métonymie et de la métaphore, des fragments à base de terre, de pierre, de minerais, de métal, de bois, d'écorce, de racines, de feuilles, de cuir, de griffes, de crocs, de cornes, d'os, de poils, de sang, de placenta, d'autres substances et humeurs du corps animal et humain⁸⁷.

C'est un combat du livre contre la mère au fond, non pas du livre contre lui-même ni de « maman » contre « ma mère », un combat dialogique qui, pour principe d'unité, procède par classements – Hélène Cixous est sa première archiviste – et réécritures multiples, à tâtons, toujours susceptibles d'être soumises à l'accident de l'émergence du nouveau, du bougé du modèle, tant que le manuscrit autographe n'est pas donné à dactylographier voire même à imprimer – six dactylographies, je le rappelle, sont nécessaires pour *Osnabrück* avant le don à l'éditeur. Et en ceci, taper à la machine représente un arrachement au corps de l'artiste mais aussi au corps du motif : la mère. Après avoir récolté, augmenté puis progressivement assemblé en des essais

⁸⁷ Jean-Paul Colleyn, « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, 2004, vol. 2, n° 170, p. 67.

toujours plus complexes, Hélène Cixous rédige un manuscrit, encore un accroissement, qu'elle confie ensuite à un tiers pour en assurer la copie informatique. Ce n'est qu'une fois le texte transféré en lettres d'imprimeries qu'elle pourra couper, retrancher, redispoker – disparition des mots crus ou du trop intime mais aussi retravail du style oral par contraste –, comme on découpe dans un plat sorti du four sur la table à manger. Agrémenter. En ceci, le passage des pages manuscrites - écriture *cursive*, liée, linéaire – à la dactylographie – *frappe*, lettres séparées les unes des autres, passage par la machine – représente comme la cuisson de l'écriture vive, à vif, qui passe ainsi de la nature à la culture, du privé au public, de la vie vivante à la vie littérairement vécue mais fixe car imprimée, ainsi qu'une excarnation à partir de la chair de l'écrivaine qui fait don d'un cuit après la cuisson par le feu intérieur en elle-même ou feu de la création.

Au final, il s'agit bien d'une liste de courses que rédige Cixous en matrice de son récit, mais de courses au sens de courir, et de courir après la vie, qui récolte, ajoute et retranche les morts des vivants. Plus que de broderie – rien n'est vraiment lié dans *Osnabrück*, c'est le saut et l'ellipse qui sont significatifs –, il s'agit bien de cuisine de la part de l'écrivaine. Un mode de transformation des aliments – matière organique, vivante, nutritive qui passe par la bouche, donc aussi bien verbale pour la narratrice écrivaine – aux fins de leur ingestion, de leur digestion et d'un surplus d'énergie. En troquant la table du bureau contre celle de la cuisine, l'écrivaine prend le risque d'écrire sur le banal et le domestique, le vulgaire. Elle prend le risque, plus que du comique, du carnavalesque puisque les deux femmes sont comme l'endroit et l'envers. La cuisine

comme lieu du corps, cuisine familiale, apanage des femmes dans une maison en deuil du chef de famille, n'est pas à proprement parler le lieu de la haute culture, voire même le contraire de la Sorbonne ou de la Bibliothèque nationale. Culture populaire contre culture lettrée, contre, tout contre : le feuilletage des propos rapportés de la mère, retravaillés par la fille, redispisés en une composition avec d'autres éléments signifiants par leur différence même – comme on parle de salade composée –, c'est cela aussi, la polyphonie du texte littéraire, issue d'une co-culturalité initiale entre deux femmes de deux générations différentes, l'une de l'écrit, l'autre de l'oral⁸⁸.

C'est une cuisine aussi finalement, cet atelier scripturaire, mais comme on dit « cuisiner quelqu'un », le faire parler, lui faire avouer un secret. Ève finira bien par raconter et prendre les rênes du récit : l'italique final du livre imprimé, c'est elle, ou plutôt la narratrice imaginant sa voix intérieure. Et peu à peu la fille lui cède sa place de conteuse, pour parler mais aussi pour se taire et laisser courir en roue libre ses pensées.

⁸⁸ Oralité seconde plus particulièrement pour Ève, sage-femme et selon l'expression de Walter Ong, qui entend par là un retour aux pratiques orales après un détour par l'apprentissage de la culture littéraire et le maintien occasionnel de sa pratique en fonction des besoins (Walter Ong, *Oralité et écriture : La Technologie de la parole*, Paris, Les Belles lettres, 2014).

L'histoire reviendra, du passé de cette femme mondiale. Écrire sur le vivant, cuisiner par le texte, c'est ainsi provoquer la parole d'Ève sur un sujet tabou, Theresienstadt (p. 145), parole non pas libératrice mais mémorielle qui est également ouverture sur la logique propre de l'autre et sur la différence : « car il n'y a jamais de collectif, de personnes contemporaines les unes des autres » (F°[2] du manuscrit autographe). L'ethnographie du proche se loge aussi ici. Et si la coupe inaugurale entre les deux femmes est celle de l'hétérophonie (F°[28] du premier dossier de notes), s'interroger sur la manière dont Ève parle est pour la fille, qui écrit, sa manière d'être fidèle de succéder, de cuisiner à sa manière à elle. Et davantage dans ce folio 28, à la très forte valance symbolique et structurelle : la mutation du phonème de *trennen* à *tränen*, de séparer à pleurer, d'un e fermé à un e ouvert à peu près (mais peut-on transposer les sons d'une langue à l'autre ?), permet d'unifier les niveaux symboliques des pratiques en jeu : de la couture à l'écriture en passant par la cuisine – l'oignon haché fait pleurer la mère comme la fille tout en respectant la pudeur de leurs émotions que l'aliment préparé recouvre. La transmission s'opère donc sur trois générations féminines par continuité (Omi/Ève) puis déplacement (Ève/Hélène), métonymie puis métaphore. Les manuscrits d'*Osnabrück*, dans leur anarchie même et leur classement impossible, sont encore palpitants, vivants, même conservés dans leurs cartons aujourd'hui. C'est la publication qui arrêtera le processus génésique, arrachement au corps – disparition progressive de la lettre manuscrite –, lui qu'il soit de la mère ou de la fille toujours pris dans le temps et soumis au vieillissement, à l'aléas, à la maladie. Les brouillons étudiés

ici sont finalement comme une photographie de différents moments de vie, ni document ni fiction, mais littérature, roman au sens restreint et haut :

Le roman, c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée⁸⁹.

Les archives d'*Osnabrück*, enfermant dans des dossiers, dans des feuilles blanches dispersées puis peu à peu classées, le contingent et le temps, sont le lieu d'une conversion et de l'émergence d'une nouvelle manière : Hélène Cixous, écrivant sur le vivant, cuisine désormais la parole dans le vif de la langue oralisée et subvertit plastiquement l'ordre graphique de l'imprimé immobile. C'est finalement par le faire que s'opère une synthèse polyphonique de l'hétérologie langagière précédant l'écriture, une synthèse issue du processus même d'élaboration de la littérature par Cixous, littérature comme vécue dans la chair de l'auteure puis disposée, organiquement, sur le papier, lettres domestiquées, civilisées peu à peu jusqu'à être imprimées. C'est donc

⁸⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 88.

bien à partir d'une logique du sens pratique qu'opère l'écriture d'Osnabrück, une écriture générée sans projet a priori mais en fonction d'une énergétique de l'affect, de l'amour, du manque et de l'envie. C'est ça aussi l'écriture « pour la vie ».



**Illustration 10 : *Boli*, Mali, culture Bamana. XX^{ème} siècle. Bois, argile, sang, paille, sang. Hauteur : 66 cm.
Musée d'Art du Comté de Los Angeles.**

Source : Wikimedia Commons.

L'assemblage du divers organique pour la magie sacrificielle.

5. *STILL LIFE*

« ... de ma ménagerie à la
philosophie... »
Hélène Cixous, *Messie*.

Dans cette partie, nous tenterons de baliser des étapes dans le parcours d'*Osnabrück*, en développant des focus analytiques sur certaines séquences du récit avec la conscience évidente que nous ne pourrions aborder avec l'attention qu'elles le mériteraient, l'ensemble des séquences d'*Osnabrück*. J'entends « séquence » au sens cinématographique ici, tant l'organisation du récit principal et des récits enchâssés qui nous occupent tient du montage, de la coupe et de l'assemblage de différentes pellicules, de différentes couches de temps, nous l'avons vu¹. Ces gros plans seront fonction : de leur proximité quant à notre problématique transmission/écriture/cuisine ; de la progression théorique de notre recherche quant à des moments que nous n'avons pas encore traités ; de ce que les brouillons disent de pages d'écritures qui ne vont pas de soi ou tardives – passages de « la fatma », de « l'inceste magique », des « pompes funèbres » notamment pour lesquels les archives m'ont mis la puce à l'oreille – ; du plaisir de la lecture.

¹ Lire également sur ce point Michèle Gendreau-Massaloux, « Portrait d'H.C. en jeune cinéaste », dans Bruno Clément et Marta Segarra (dir.), *Rêver croire penser, op. cit.*, p. 182-189.

5.1. Une maison de femmes : Ève et la vie matérielle

S'il semble évident, à l'ouverture du récit, que les deux femmes vivent sous le même toit – car préparant ensemble à sept heures du matin le petit déjeuner, en revanche, par la suite, la répartition spatiale des générations devient plus ambiguë dans l'esprit du lecteur. En effet, la thématique de la sonnerie comme annonce de la venue, ou plutôt de la non-sonnerie comme non-annonce de la venue ici, implique qu'il y ait séparation entre les lieux d'habitations de la mère et de la fille :

30 novembre 1996

C'est parce qu'elle ne sonne pas.

Elle n'arrive pas. Il n'y a pas de porte. Pas de seuil. Pas de pas. Pas de promesse. Elle n'entre pas. Il n'y a pas d'attente. Ni patience ni impatience. Une sécurité folle. Oui dit-elle. Tu viens ? dis-je. Je suis là, dit-elle, je tourne la tête, elle est déjà dans la cuisine, déjà dans le frigidaire, dans le tiroir, dans le couloir déjà. Elle est répandue. Elle fouille. Elle flaire. (p. 83)

Ainsi si Ève est là dès l'aube, si elle aide, nourrit et astique, si la séparation dans le livre n'est pas décrite comme régulière, quotidienne mais bien comme séparation radicale, irréparable et mort, c'est que, physiquement présente ou pas, résidente officielle ou non de la maison dans laquelle prend place l'intrigue, Ève occupe de fait l'espace chronotopique habitable, de la même manière d'ailleurs qu'elle occupe l'espace du livre a priori dédié à sa fille narratrice ou qu'elle s'empare de sa voiture, lieux qui dès lors deviennent communs sans néanmoins être publics, car communs dans le cadre de la filiation, une filiation matrilineaire d'ailleurs. Car LA maison est aussi celle du frère Pierre quand il y vient de même que celui de la fille sans nom, fille et frère d'Hélène, ego de cette généalogie (**illustration 11**). En effet, la faible présence de possessifs dans *Osnabrück* pour désigner l'habitat, ou plutôt, l'emploi majoritaire d'articles définis (*la cuisine, la maison, le bureau, la porte, le seuil, les escaliers, mais ma voiture* – à Hélène – et *ce livre*) implique le partage de ces espaces, leur non-appropriation ou, du moins, leur appropriation dans le cadre familial, ce qui fait de l'ensemble <maison + famille> l'équivalent d'un microcosme. Bref, une maison moins au sens architectural qu'au sens ethnologique, comme :

[...] personne morale détentrice d'un domaine composé à la fois de biens matériels et immatériels, qui se perpétue par la transmission de son nom, de sa fortune et de ses titres en ligne réelle ou fictive, tenue pour légitime à la seule condition que cette parenté puisse s'exprimer dans le langage de la parenté ou de l'alliance, et, le plus souvent, des deux ensemble².

La maison³ cixousienne est, non pas des murs, mais une cellule d'entraide et de dialogue, d'échange de nourritures matérielles et spirituelles, où les fonctions, les tâches et les biens se répartissent non selon le sexe mais selon l'âge et non dans le langage de l'alliance mais dans langage de la filiation, voire de la *filliation* ici, soit de mère en fille :

² Claude Lévi-Strauss, *La Voie des masques, Œuvres, op. cit.*, p. 1000. Cette définition étant, du point de vue du récit qui nous occupe, plus pertinente que celle développée par Pierre Bourdieu à partir de l'exemple kabyle (Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, précédé de *Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève – Paris, Droz, 1972), trop binaire il me semble pour l'univers osnabrückien-cixousien, qui est un univers génératif de nouveau, comme l'on peut parler de grammaire générative.

³ Je laisse de côté ici le cas de la maison dite d'édition qui implique logogénétiquement qu'une famille symbolique soit, de même, abritée dedans.

Ma fille mon frère mon fils mon frère mon fiancé mon père mes fantômes mon tout mes parties mon meilleur côté mon cœur mon tiers mes tantes ses sœurs sa mère ma fille tous, descendants et remontants, nous vivons sous l'engouevernement⁴ d'Ève.

Qu'on lui donne une maison, elle y règne. (p. 87)

⁴ « Engouevernement » = engouement + gouvernement, féminin + masculin, passion + action, folie + raison, etc. mais nous pouvons également y lire une référence malicieuse à l'engoulevent lévi-straussien, vers qui ce néologisme pointe pour moi (Claude Lévi-Strauss, *La Potière jalouse*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1081 sq.). Mot-valise typique de l'écriture cixousienne comme procédé d'accélération et hybridation des genres et des cosmogonies en une synthèse la plus concise possible, la plus fulgurante.

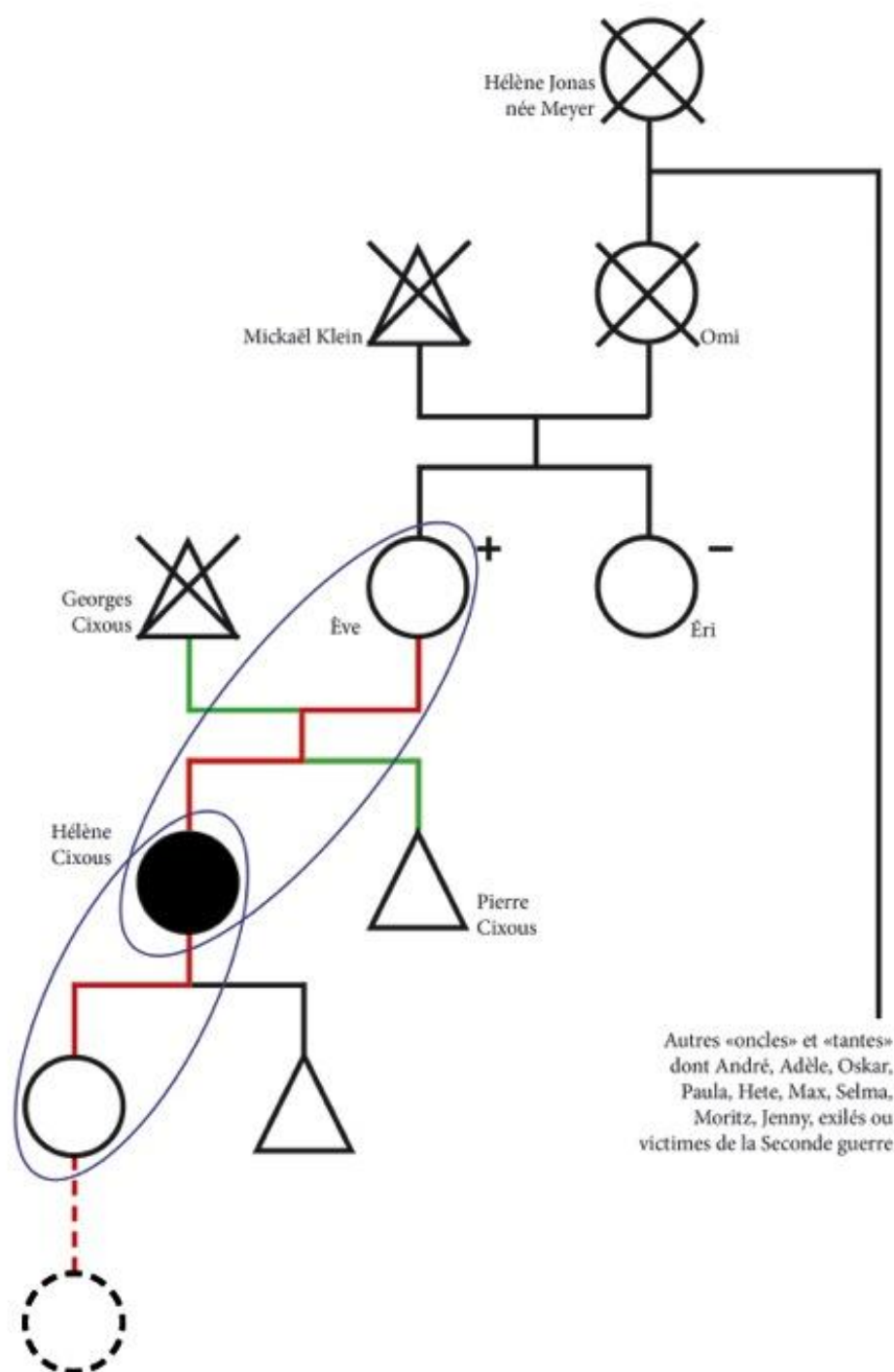


Illustration 11 : La maison Cixous. Généalogie en ligne directe telle que pouvant être reconstituée à partir des récits d'Ève et d'Hélène. Osnabrück, *op. cit.*, en particulier p. 87-91 et 125-150. Image : Alice Delmotte-Halter.



Illustration 12 : Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus* (détail), vers 1484-1486, 278,5 x 172,5 cm, détrempe sur toile, Florence, musée des Offices.

Illustration 13 : Cranach l'Ancien, *Ève*, 1533-1537, 107,5 x 36,4 cm, huile sur panneau, Institut d'art de Chicago.

Sources : Wikimedia Commons.

Ève marine, Vénus végétale, le mélange des cosmologies.

« Portrait d'Ève au Poisson »

Dans la tradition judéo-chrétienne, Ève est une figure féminine associée à la terre, au végétal, au fruit – la pomme – et au serpent. Une rapide recherche iconographique confirmera le thème de l'Ève végétale, plus proche de l'Aphrodite du jugement de Pâris que de la Vénus anadyomène. Ce que confirme l'épisode⁵ suivant, mis en regard du partage du poisson, l' « Ève d'Élée » (p. 90-91), la pomme se transformant en prune d'or, hybride issu des courses⁶ d'Ève Cixous et du jardin des Hespérides, et les trois Grâces en trois états de femmes dépourvues d'homme ici mais dont l'autorité a été transférée à Ève « empereur » (p. 91) androgyne. Une autorité

⁵ Épisode ou gag, car nous sommes ici dans la veine du burlesque.

⁶ À entendre aux deux sens.

qu'elle s'est appropriée de fait, selon le principe du degré d'ancienneté – Ève étant l'aînée d'Éri, toutes deux grandes tantes de la fille d'Hélène, troisième terme de la triangulation en question. Associer donc dès le titre du tableau p. 87, un titre qui *dit* le tableau sur le modèle de *La Jeune fille à la perle* par exemple, outre la précision du genre portrait, « Ève » au « Poisson », c'est faire se rencontrer au moins deux sémiosphères hétérogènes, celle de l'Ève biblique, judéo-chrétienne, et celle, gréco-latine, de l'Aphrodite sortant des eaux – traditions reprises chacune par la Renaissance européenne (**illustrations 12 et 13**). Un second axe sémantique du portrait « au Poisson » réside dans le croisement des systèmes symboliques de l'Ancien et du Nouveau Testament, soit des iconographies du judaïsme (Ève) et du christianisme, le poisson ainsi sous antonomase désignant la figure du Christ, de sa Passion plus précisément, l'« ikhthus » grec étant donné comme acrostiche, depuis les premiers chrétiens, pour « Iesus Khristos Theou Huios Soter », « Jésus Christ Fils de Dieu Sauveur », symbole du baptême et du repas eucharistique également. Ce que confirme cet autre passage de la cène eucharistique, précédant celle-ci, le départ au cimetière Ève vers Omi, où la fille devient elle-même poisson par contagion, d'avoir mangé son père, un huit mai, anniversaire de la naissance paternelle, p. 195 : « en mâchant un morceau de ma parenté », « et j'y fus échouée comme un grand poisson à demi mort à moitié assommé, l'estomac plein de mon père poisson fantôme ». Quant au « *Portrait d'Ève au Poisson* », précédent, censé introduire « LA TROISIÈME », c'est-à-dire la troisième femme de la maison, la troisième génération, la fille d'Hélène (**illustration 11**), il est précédé de la mention de la date du « 19 janvier 98 » (p. 87) qui fait de tout ce qui

précède en outre la photographie réaliste, journalistique, instantanée, d'un moment de vie au foyer.

Que se passe-t-il alors ce fameux jour de janvier ? Une truite saumonée sur la table s'apprête à être partagée au cours d'un repas de femmes, d'un repas triangulaire autour d'Hélène la narratrice, de sa mère Ève et de sa fille. Trois générations de femmes. La question étant de savoir qui aura le meilleur morceau à partir d'une logique du don maternel qui implique que la mère donne à sa fille l'objet le plus prestigieux et gère la répartition des denrées en fonction des classes d'âge et de l'ordre des générations, Hélène étant à la fois fille et mère (**illustration 11**), au cœur de la chaîne, et comme telle soumise à deux lois contradictoires de l'échange. Doit-elle recevoir comme fille ou donner comme mère ou bien comment articuler les deux impératifs sans trahir ni l'une ni l'autre de ses parentes ?

À table ma mère sert, elle donne à sa fille le meilleur morceau de poisson, mais comment la mère de ma fille pourrait-elle le manger sans trahir la fille et donc la mère, et trahissant en moi la mère je trahirais aussi ma mère, en ne suivant point l'exemple maternel qui donne à sa fille qui ne donne pas à la mienne [...] (p. 88)

Alors, effectivement, c'est « la danse du poisson » qui se développe en une seule phrase, dont l'amorce est reproduite ci-dessus, une seule phrase étendue sur deux pages qui, par le jeu des référents et des pronoms, tourne et retourne les identités féminines de

ces trois grâces, de ces « trois âges de la vie » (**illustration 15**), interchange les places et les rôles de la même manière que les assiettes se substituent discrètement l'une à l'autre, selon la loi de la *filliation* (**illustration 11**). Une loi régie, somme toute par Ève, la première, dessinée ici sous les traits d'une sorte de Polyphème mi-jaloux mi-sauvage, mi-divine aussi puisqu'il s'agit au fond de son « imitation » par la fille (p. 89), comme l'on parle de l'imitation du Christ.

Le « *Problème* » (p. 89) suivant est l'équivalent du poisson rose – truite-saumon : encore un croisement – sur le plan des échanges fiduciaires à l'occasion des dons rituels d'anniversaires et confirme le principe du don, non comme manifestation ostentatoire de prestige, « *système des prestations totales*⁷ », public, obligeant dette et retour, mais comme transfert dans le cadre privé, intime, de biens symboliques suivant les lois de la filiation matrilineaire en ligne strictement féminine, ce que je nomme la *filliation*, et, plus précisément, selon le modèle du don alimentaire, du don des fluides corporels, unilinéaire, du flux du lait maternel. En fonction du *besoin* et de l'*affect*. Qui

⁷ Marcel Mauss, « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 2010, p. 151.

boit le lait, qui reçoit, est fille, qui prépare à manger, qui donne, est mère, même si la chaîne peut parfois être remontée mais sans équivalent exact :

Respect du lait : quand j'en avais trop, elle le buvait au sein. Je ne me souviens plus de la position de son corps. Elle devait être assise à côté de moi et se pencher en se tordant un peu. C'était en 1958. J'allaite, ma fille, ma-mère-ma-fille, mes filles, têtent, je suis très allaitée

Cependant Omi notre grand-mère finissait d'être sa mère, la mère de ma mère, tandis que je commençais à être sa mère. (p. 75)

Avec le temps et le vieillissement, cependant, la chaîne finira par être remontée et les rôles – non les statuts – inversés, thématique au cœur de la plupart des livres postérieurs⁸. La mise en regard, par nous, de l'énigme du lait bu par Ève en 1958 et d'un tableau de Rubens reproduit dix ans plus tard par Cixous dans *Ève s'évade*,

⁸ En particulier à partir de : Hélène Cixous, *Ève s'évade*, *op. cit.*, où le sens de l'échange alimentaire est définitivement à rebours, ascendant.

illustrant la légende antique de Cimon et Pero⁹ (**illustration 14**), nous permet en outre de qualifier cette remontée du chemin du lait comme incestueuse, comme « inceste magique » (p. 165), dirions-nous avec la narratrice. Car : « L'amour descend. Une fois répandu dans la poussière des générations, il ne remonte jamais. » (p. 9). Un inceste magique en quoi consiste également pour elle le baiser avec la mère tant désiré (p. 165), finalement presque réalisé sous la forme du baiser de nez¹⁰ (p. 229).

Un troisième micro-récit enfilé vient confirmer le fonctionnement de la transmission entre femmes et conclure sur les « lois de la famille » entre femmes dans la maison cixousienne. Dans « Ève d'Élée » (p. 90-91), titre qui réfère aux paradoxes de Zénon emblématisant pour la narratrice le droit de l'aînée sur la cadette qui ne la rattrapera jamais, la prune d'or, que nous avons déjà entrevue, est mise en regard d'un yaourt. Le trio est cette fois-ci constitué d'Ève, d'Eri de trois ans sa cadette, ancienne

⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰ Appelé populairement « bisou esquimau », référence à la pratique du baiser traditionnel inuit consistant en un frottement nez à nez entre les partenaires. Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau*, États-Unis, Révillon Frères et Pathé Exchange, 1922.

couturière de quatre-vingt-cinq ans, et de la petite fille-petite nièce, la fille de la narratrice, dont nous ignorons le prénom. La prune, convoitée par la cadette, sera finalement attribuée par Ève à sa propre petite-fille. La *filliation* prime donc ici sur la consanguinité quant au circuit du don d'aliment, dans le circuit, plus particulièrement, du don prestigieux d'aliment, la meilleure part restant pour la descendance. Car :

[...] il y a une loi ancienne et oubliée dans la maison selon laquelle quelqu'un doit occuper la place du juge, quelqu'un doit être élu choisi et gratifié, quelqu'un doit occuper la place de la bonne, quelqu'un doit s'incliner devant la supériorité incontestable d'une loi dont l'ancienneté se perd au lointain ancestral. Mais selon le mets et le mois chacune change de place autour de la table. Car tout est une affaire de femmes, en fin de conte. Quand il y a un homme, c'est un autre droit et c'est donc une autre histoire¹¹. (p. 91)

¹¹ Je souligne en passant l'opposition postulée par la narratrice entre conte et histoire, rejoignant la bipolarité loi des femmes/loi des hommes. Si l'histoire ramène au sérieux de la science historique, le conte lui relève du domaine de l'oralité, de la parole libre et domestique, si ce n'est populaire, le soir à la veillée, comme le connote l'expression idiomatique « conte de bonne femme »,

Et en effet, concernant le frère d'Hélène, les lois de la circulation entre les membres masculins de la famille sont tout autres. D'abord, dans Osnabrück, il n'est pas question d'échanges alimentaires avec le frère d'Hélène et fils Ève. Ce sont les statuts sociaux qui se transmettent, plus particulièrement le métier, et entre un mort et un vivant. Le père était médecin, Pierre, le fils, également. Du côté des hommes, il s'agit donc davantage de la reproduction du même et d'une reproduction sclérosante, mortifère. Et en effet, le récit entier d'*Osnabrück*, la remontée des morts alliés et consanguins Ève, débouchent, chez les enfants, sur l'aveu au lecteur de la part de la narratrice de l'envie de matricide des deux enfants à l'époque (p. 151-159), initiateur du dialogue frère-sœur (p. 184-190), et chez la mère d'une évocation de son mari décédé. Ce qui a pour conséquence, entre autres, le meurtre symbolique du père mort par le fils sous la forme de la renonciation à sa fonction de médecin, du dévissage de la plaque et de la « décrucifixion », à cinquante-neuf ans, de Pierre par Pierre lui-même (section « SUCCESSIONS » p. 207-218) :

revalorisé par Cixous par là même. Mais une « bonne » femme n'est-elle pas littéralement une « sage » femme et donc Ève même, le liant entre les deux épithètes étant le « remède » de la pharmacie féminine ?

– J’ai assez donné dit mon frère. Toute ma vie j’ai été obligé d’imiter papa. Personne ne m’a obligé. Il y a eu obligation d’imitation. Parce qu’il était mort j’ai dû. Toute ma vie j’ai fait le mort. Moi vivant, le mort, le faux mort. Tu remplaces. Tu n’es ni lui ni moi. Il n’y a pas pire sort, vivre dans la blouse d’un mort. Regarde mon corps. (p. 215)

Un corps crucifié, christique, que la sœur narratrice interprète en ces termes dans son système culturel :

Je regardai : imaginez une pomme, un beau fruit, mais lacérée de dizaines d’écorchures, un corps percé de dizaines de petits coups d’ongle qui ne causent pas la mort mais ruinent la beauté et abîment la chair. Griffé par qui greffé. Mon frère enté. (p. 215)

Autrement dit un frère longtemps mort-vivant, et un récit en forme de *nekuia*, de la part des femmes de la maison, à fonction d’émancipation pour lui. Un récit magique et cathartique. Il est en outre, à ce stade, possible de définir plus précisément l’atome de parenté osnabrückien-cixousien. Puisque la transmission des rôles et des aliments – symboliques comme réels – s’opère de manière privilégiée en ligne descendante et croisée selon le sexe, l’atome de parenté dans la maisonnée est constituée, plus que par l’alliance et la descendance, par le parent et l’enfant du même sexe, et reconduit en chaîne (**illustration 11**), de manière magiquement incestueuse car assurant reproduction symbolique sans rapport sexuel. Ceci étant, bien sûr, fonction d’une

histoire et de circonstances – guerres, maladies – qui ont précocement, et sur plusieurs génération, supprimé les hommes de la maison. L’inceste consiste également, dans l’univers cixousien en une réversibilité des liens, puisque la mère peut redevenir fille, puis mère, voire sœur, père, etc. :

– Je me sens rien du tout, dit ma mère. Je ne me sens plus une mère. Je suis déjà trop vieille pour être une mère. Je me sens moins bien mère que fille, me dit ma mère, je me sens davantage maintenant avoir besoin davantage protection que protéger, ma mère riait disant, je me sens plutôt sœur aussi, plutôt sœur, sœur de qui, sœur de toi me dit-elle en se tordant de rire. (p. 40¹²)

Dans un tel cas de figure, Hélène devrait donc logiquement, puisque l’atome fonctionne de manière complémentaire, devenir l’égale (la sœur) ou la nourricière (la mère). Ce que confirmeront les œuvres ultérieures du cycle de la mère chez Cixous.

¹² Voir sur cette même page immédiatement à la suite, la définition du rôle de la mère par Ève même, son éloge des « mères italiennes » « tellement respectées » ainsi que celui d’Omi, de sa discrétion, de sa « sagesse ». Les conseils d’Ève, eux, se résumant pour Hélène en un surprenant : « Méfie-toi de l’espace » de la part d’une incarnation vivante de la géographie.



Illustration 14 : Pierre Paul Rubens, *Cimon et Pero*, 1630 env. Huile sur toile, 155 x 190 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

Source : Wikimedia Commons.

Le chemin du lait à rebours : un inceste magique ?



Illustration 15 : Gustav Klimt, *Les Trois âges de la vie de la femme*, 1905. Huile sur toile, 180 x 180 cm, Rome, Galerie nationale d'Art Moderne et Contemporain.

Source : Wikimedia Commons.

Les trois femmes du « Portrait d'Ève au Poisson » : les Grâces, les Parques, les trois coffrets freudiens¹³ et des trois filles de Lear.

¹³ Sigmund Freud, « Le thème des trois coffrets », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971, p. 87-103.

Corporalité, physicalité, matières

Si le père de la narratrice, dans *Osnabrück*, a pour signe le poisson, un aliment *kasher* c'est-à-dire « apte » à la consommation sans qu'il soit besoin de procédures spécifiques de préparation (rituels d'abattages) du moment qu'il nage, porte écailles et nageoires¹⁴, la mère, elle, Ève, est décrite par son écrivaine de fille à plusieurs reprises

¹⁴ C'est-à-dire tant qu'il est conforme au plan du Créateur mis en œuvre lors de la Création (Mary Douglas, *De la souillure*, *op. cit.*, p. 74). Quant à savoir si le poisson est une « viande » dans le judaïsme, la question reste posée, car il ne saigne pas (Noëlie Vialles, « La viande ou la bête », *op. cit.*, en particulier n. 12). D'autant que son caractère quasi-automatiquement *kasher* invite à reprendre la question de la *kashrout* quant à la mise à mort rituelle et au traitement et des fluides au-delà de la seule symbolique de l'« âme-sang » telle que développée dans : Jean-Pierre

comme une vache ou un mouton, soit des animaux à sang chaud, donc possédant une « âme-sang¹⁵ » : des animaux valables pour le sacrifice, qu'il soit cosmologiquement associé au paganisme – pour les bovins¹⁶ –, ou au judaïsme – cas des caprins. Complexifions encore. Si « À midi Ève au plateau a les yeux de vache qui lui viennent de son père Michael Klein le soldat allemand [...] » (p. 104), c'est parce que, la narratrice nous l'explique, comme son père, Ève emblématise la survivance. Comme lui sur la photographie ancienne¹⁷, dans ses yeux noirs et ronds, elle voit elle aussi un « monde perdu » (*ibidem*). Père et fille appartiennent, ont appartenu, au paradigme des derniers déjà cité ci-dessus. La grosseur des yeux permet la métaphore pour l'écrivaine et l'articulation à l'univers indien, qu'elle mentionne (p. 104), où selon elle les vaches représentent nos mères innocentes et résignées. Une expression populaire logogénétique

Albert « Les animaux, les hommes et l'Alliance : une lecture anthropologique de quelques textes bibliques », *L'Homme*, 2009, vol. 1, n° 189, p. 81-114.

¹⁵ Jean-Pierre Albert, « Les animaux, les hommes et l'Alliance », *op. cit.*, p. 93.

¹⁶ Le fameux « veau d'or », par exemple.

¹⁷ Dont nous pouvons trouver un parangon : Hélène Cixous, « Albums et légendes », dans Mireille Calle-Gruber et Hélène Cixous, *Hélène Cixous, Photos de racines*, *op. cit.*, p. 189. Mais au lieu de lilas, il s'agit d'un fusil.

motivant également l'image serait le « faire des yeux de vache ». Mais si l'on remonte le temps et si l'on stratifie encore l'univers de référence, Héra, la protectrice des femmes, des femmes en couche et du foyer, était qualifiée elle aussi de *boopis*, « Héra aux grands yeux » ou « aux yeux de vache », et la génisse lui était consacrée. Une Ève vache car semblant ne pas voir le mal, pour qui tout est évidence, Ève-*idence*, « indivis » donc non séparé, non manichéen :

Si elle savait, ma mère. Mais qui sait, elle sait peut-être. Patiente muette la vache voit des deux côtés sous le ciel bas et rumine ce qu'elle voit. Inviolente. (p. 104).

Ève vache Janus, à tel point que le lecteur s'interroge : et si le plus grand drame de la narratrice finalement n'était pas cet *insavoir* de ce que voit la mère regardant ? Un *insavoir* expliqué, naturalisé par une différence d'espèce, Ève la mère étant vache et la fille Hélène théâtre perpétuel d'un mort revenant (*idem*) ? En outre, de ce passage, il devient clair que le « mal aux cieux » (*idem*) semble être nouveau et contemporain d'Hélène, qu'elle comme fille signe la fin de la filiation bovine, une fin signée par l'expérience de La Catastrophe pour Hélène, de la Chute du paradis maternel – séparation/mort du père/Shoah. Cependant, le portrait d'Ève en vache au plateau d'ascendance paternelle – jeu sur les genres si tant est que le père d'Ève soit aussi, dans ce cas d'év-idence, et parce qu'il a vu l'arrière-monde, une vache mère indienne – se complexifie encore du fait que selon l'heure, comme une Cendrillon, Ève se change en mâle cerf sanglant aux yeux rouges (*idem*), le cerf noir de la *Légende de Saint Julien*

L'Hospitalier flaubertienne, « solennel comme un patriarche et comme un justicier¹⁸ », l'instant précédant la profération du maudissement. Une malédiction en outre ouverte par le tintement d'une cloche dans le texte flaubertien¹⁹, ce qui rend d'autant plus pertinents l'hypothèse de ce paratexte et architectonique le caractère du parricide-matricide dans *Osnabrück*. En effet, la cloche intervient comme motif annonciateur attendu mais absent p. 83, nous l'avons vu. Elle devient une mouche pour Hélène et son frère depuis leur enfance et leur tentative de meurtre au papier :

Mais dans notre livre, la cloche est une mouche. Chaque fois qu'une grosse mouche bourdonne mon frère se souvient de tout et tout recommence. (p. 167)

Une mouche-cloche Érynie solitaire, cette fois-ci, pour un couple fraternel orphelin de père, hors du temps, maudit, condamné à la répétition infinie pour avoir

¹⁸ Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 116.

¹⁹ *Ibidem*.

voulu tué la mère, à l'image d'Électre et Oreste et qui s'était annoncée dès la première séparation d'avec la mère, avant même le premier jour d'école d'Hélène (p. 25-26).

La polylogie du discours cixousien-osnabrückien s'illustre tout autant sur l'autre versant de l'animalité *èvienn*e dans le texte, le « mouton », autrement dit « *un brebis* » mais étrange :

Vue de près, c'est un mouton, à ne pas s'y tromper. Sur le bord de la route, comme je passe, profitant d'un arrêt causé par un encombrement, un grand mouton de couleur claire vint me faire des grâces de chat. Avec les animaux il y a don. C'est un grand animal que ce brebis quand il me monte dessus. Elle met ses pattes sur mes cuisses ses grosses griffes écartées sur ma peau. Elle doit bien peser cent kilos et j'étais presque assaillie par la masse excitée mais c'était drôle cet assaut de tendresse. Quand c'est ma mère qui m'outonne²⁰ toutefois il arrive que je me défende je sors mes griffes je crache, passé quatre-vingts ans un brebis peut devenir très violent, j'aime mieux vous prévenir. Ma mère mord pique griffe frappe choque et se retire. Ce sont de secs petits coups répétés à intervalles irréguliers le bec de brebis pique dur il peut faire voler une vitre en éclats, il coche trace pince et remarque. Ensuite elle fourmille. J'en trouve dans ma salle de bain dans mon armoire dans mes comptes dans mes tiroirs. (p. 105-106)

Cette scène de rencontre entre Hélène et sa mère à l'occasion d'un « encombrement », encombrement de la circulation routière ou non – mais un flux interrompu –, devient le combat du chat Hélène et du chat-mouton-oiseau-brebis Ève, le

²⁰ Ou bien « qui m'étonne » selon le bon plaisir du lecteur.

mouton désignant ici soit le genre *ovis* soit un mâle émasculé, donc incomplet, mais surtout inoffensif et non généré, valse des pronoms, dont le meurtre emblématise, dans le cadre du récit, si ce n'est une abomination rituelle, du moins une injustice, à l'image de celui de l'agneau du sacrifice. Où l'on voit que l'écrivaine, au fil de la phrase, se joue des ontologies – animisme, naturalisme, totémisme, analogisme –, l'auteure outrepassant également les différences de genre sexuel (« un » brebis) et d'espèce, comme de race. Avec des griffes et un bec, jusqu'au fourmillement, Ève devient ainsi une chimère telle celles assaillant Saint Antoine au désert. L'écriture cixousienne se fait donc transgenre, transsubstantielle, trans- et transe, d'une écriture de la transe. En effet, le manque de ponctuation fait mélange, accentue encore la circulation entre les mots écrits, différenciés, scindés sur la page par des blancs, fait flux et flot, invocatoire et litannique. L'incantation sonore cixousienne crée alors une nouvelle image synthétique à partir de l'hétérogène. C'est aussi cela l'inceste magique sur lequel s'interroge la narratrice et conductrice du récit écrit, à l'image de ce mouton monstrueux maternel qui s'agrippe à sa fille Hélène, la monte littéralement, l'assaille, la saille, fait saillie, l'aime. Une Scène d'amour animal. Une scène d'humour burlesque, réalisatrice de fantasmes –

le baiser n'a en effet toujours pas eu lieu à ce stade. Mais « avec les animaux il y a don » et, en ceci, Ève les rejoint : en ce que son don est sans compter de retour, total et non conditionné : maternel – non maussien. Tel un lait, lait qui deviendra, dans la logique cixousienne d'héritière transformationnelle, l'écriture « à l'encre blanche²¹ ».

L'Ève chimérique moutonnante animale emblématique, hors-cadre et dans un système polyphonique polylogique – donc monstrueux –, le don total maternel mais également la corporalité, la matière organique charnelle et donc l'humour carnavalesque associé au renversement, à l'outrepassement des limites et des frontières et à l'évocation du bas corporel. Car il s'agit, avant tout et objectivement, de marque d'affection ici, ce que la narratrice ne peut traduire qu'en termes d'agressions et de combats corps à corps de la part d'entités aux attributs non humains et dépourvus de parole. Si Ève est douce, c'est qu'elle est vache ou mouton. Si elle est dure, elle devient une cerf vengeresse. Le langage des émotions se fait ainsi l'équivalent d'une symbolique des formes organiques

²¹ Hélène Cixous, « Sorties », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, op. cit., p. 129. « Sorties » qui, polémique ou non, explique dans ces pages, que le garçon reproduit le même et que la fille s'aventure dans le nouveau : ce que dit *Osnabrück* à sa manière.

du vivant animal proche de celle visible dans le panneau central du *Jardin des délices* (**illustration 5**). Finalement, Ève Cixous est-elle vraiment celle du temps de l'Éden ou bien une habitante du Paradis perdu ? Mais ne serait-ce pas aussi que, dans ce jardin utopique auquel auraient eu droit les enfants du couple primordial si la femme n'avait pas fauté, les hommes et les animaux feraient partie du même règne pur et innocent, vivraient dans une « inquiétante fraternité²² », pour reprendre, en la déplaçant, l'expression de Noëlie Vialles à propos du rapport de l'homme à l'animal domestique ? Une fraternité animale impliquant, pour les humains, un régime végétarien, précisons-le, végétal, la pratique exclusive de la cueillette sans chasse, sans mise à mort. Une humanité exempte du versement du sang comme de sacrifices sanglants, ce qu'illustre donc le tableau de Bosch²³ et qui correspondrait assez bien à la situation des femmes

²² Noëlie Vialles, *Le Sang et la chair*, op. cit.

²³ Ma lecture du *Jardin des délices* va dans le sens de celle d'Anna Birgitta Rooth qui, elle, semble néanmoins hésiter, dans l'interprétation du panneau central, entre les limbes pour les âmes pures en attente du Jugement dernier et le Paradis perdu. J'opte pour ma part, pour la seconde hypothèse, tant la sensualité du vivant et l'unité de la Création semblent euphoriquement incarnés. Voir sur ce point Anna Birgitta Rooth, *Exploring the Garden of Delights : Essays in Bosch's Paintings and the Medieval Mental Culture*, *Folklore Fellows'Communications* n° 251, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1992, en particulier p. 39-60.

cixousiennes-osnabrückiennes qui se nourrissent majoritairement de haricots verts, de tomates, d'avocats, de pamplemousses, de prunes et de fraises, dans le temps de la narration. Les végétaux sont donc considérés comme inanimés dans *Osnabrück*.

Mais les femmes mangent aussi du poisson – nourriture non édénique – et surtout, ô scandale, des huîtres elles pas du tout *kasher* puisque vivant dans l'eau mais sans écailles, sans nageoires, à coquille, molles, sans forme, mollusques²⁴. D'ailleurs, cela nous amène à relire autrement, dans une autre perspective, notre truite saumonée du « Portrait d'Ève au Poisson » : ne serait-elle pas, en fin de compte, elle aussi un hybride et donc, comme tel, impropre à la consommation dans le code alimentaire hébraïque ? Et ceci mis en regard du panneau central de Bosch nous fait nous rappeler que les chimères comme l'hybridation et le mélange des genres, de tous les genres, de la laine et le lin également, sont perçus comme impurs, une abomination au regard du Deutéronome et du Lévitique. Hélène, dans le récit, ne porte-t-elle pas des vestes

²⁴ Outre cela, l'huître, met de prestige, est le seul animal à être mangé cru et vivant dans la culture ouest-européenne. Sa forme quasi sexuelle et ses propriétés dites aphrodisiaques en font un aliment dense sémiotiquement, voire même monstrueux, sans même parler de la perle parfois dedans.

d'homme (p. 204), de vilains souliers (p. 198) et les cheveux courts comme une chauve-souris (p. 108), par exemple ? En nous appuyant sur les conclusions des analyses de l'impureté dans le judaïsme menées par Mary Douglas²⁵, il devient évident alors que le projet littéraire cixousien de mêler dans un flux continu sans ponctuation régulière – soit sans séparations – les hétérologies de manière polyphonique et synthétique, de même que ce qui a été un temps appelé son féminisme ou son côté *gender* ou trans-, est également et peut-être avant tout un projet révolutionnaire et émancipateur quant à la Loi qui, avant d'être celle du père ou de l'état, est celle de Dieu révélé dans les Tables du livre de la Torah. L'écriture d'*Osnabrück* mais, au-delà, l'écriture cixousienne, est une écriture non-conforme, de l'inconvenance et blasphématoire, qui, plus que carnavalesque²⁶, fait circuler perpétuellement, valser, les ontologies et mélange dans une reproduction débridée et créatrice de nouveau, de renouvellement. Bref, une

²⁵ Mary Douglas, *De la souillure*, *op. cit.*, en particulier p. 61-76.

²⁶ Le Carnaval, rappelons-le, est un retournement et, comme tel, il fonctionne sur le principe du miroir, c'est-à-dire qu'il maintient les frontières et les séparations dans cette inversion même, une inversion momentanée et éphémère, une parenthèse, qui plus est. Sur la « perception carnavalesque du monde », voir les réflexions de Marie Scarpa à partir de Mikhaïl Bakhtine dans Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles*, *op. cit.*, p. 160-161.

écriture pas *kasher* du tout, *tamé*, impropre à la consommation, outrageant le plan de la Création.

Il n'est donc pas étonnant, de ce point de vue, que notre Ève, qui n'a « jamais commis aucun péché » (p. 105), va au « oater » (p. 116), pète (p. 117), lappe (p. 92, 115), ronge (p. 116) et transpire, montre même ses orteils sans absolument aucune gêne, ce qui agace malheureusement prodigieusement sa fille, issue, elle, de l'âge post-édénique, donc à l'habitus tout à fait différent :

Quand je commençais à sentir l'odeur de sa sueur je la trouvais obscène. J'aimais sa matière abstraite. Je l'aimais matière à moi prêtée par Dieu. Jusqu'au jour où je *vis* ses orteils. Ses orteils s'emparent de mon regard et ne le lâchent plus. Des orteils, forts, carrés, indifférents à l'opinion, des petits nains costauds entièrement occupés par leur mission de charroi. Des orteils comme cela, c'est un autre sexe, étranger, indéniable. Elle a tous les orteils sur terre. Eurydice ouvrière. Et chronométrée. Chaque fois que je vois mes orteils je pense aux orteils de ma terre toute contraire. (p. 81)

Le portrait des pieds de la terre-mère ancrée sur la terre-terre devient alors, par l'immersion d'un trop-plein de corps, à cause de la prise de conscience d'une hyper-incarnation d'Ève par sa fille, une scène grotesque et comique, d'un comique par l'absurde. L'image, en effet, se fait grivoise : les orteils s'individualisent, s'animalisent

en une légion de phallus vivants et passent à l'attaque du regard d'Hélène. Un rire lié au corps, à la présence concrète et morcelée d'organes grossis par la-même, mais une présence immobile et photographique en même temps, qui accrochent Ève et l'épinglent en ouvrière (**illustration 16**). Nous voyons donc qu'Ève humaine est animale en ceci qu'elle a un corps, un corps utile, réel au sens étymologique de la *res*, la chose et rappelle à sa fille la *chosité* de l'humain, sa condition première, matérielle et sans mots encore. Sa réalité. Le réalisme d'Ève. Car là où Ève fait du bruit, vit selon ses besoins et ses envies si simples, Hélène écrit, fait œuvre de pensée, se contredit, réfléchit, pense au passé, aux morts, est hantée. Et quand Ève éprouve la volupté de nettoyer les blettes et de préparer les sardines (p. 121-122), Hélène éprouve celle d'écouter les mots de l'aimé couler dans son oreille, goût « de la succession », « rencontre de la langue avec l'âme de l'oreille » abstraite (p. 121). Alors c'est au cœur des manières de faire et des manières de table que vient se cristalliser toute la profondeur de l'altérité culturelle entre la fille et sa mère, entre la tenante du processus de civilisation et la sauvageonne animale vivant éternellement le Paradis sur terre. Une altérité babélique porteuse d'animosité pour la fille dans le récit, d'une animosité focalisée par et dans la langue, pouvant aller jusqu'au meurtre – qu'il soit symbolique ou non, réalisé ou pensé. Allons.

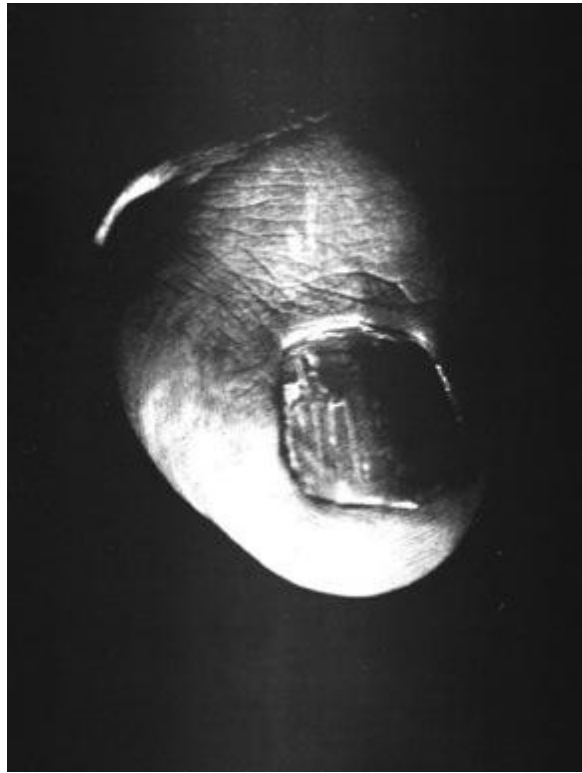


Illustration 16 : Gros orteil (sujet masculin, trente ans), Jacques-André Boiffard, 1929. Épreuve gélatino-argentique, 31 x 23,9 cm. Coll. M.N.A.M. - Centre Pompidou Paris.

Source : Georges Bataille, “Le gros orteil”, *Documents*, décembre 1929, n° 6, p. 298.

Les orteils d'Ève : du grotesque au sacré, des « doigts de fée » ? – une métaphore à prendre « au pied de la lettre » dans ce contexte, d'autant que le prénom de la mère forme un palindrome trinitaire, E-V-E, circulaire, sans couture, rond, fermé²⁷. Ève sur pieds serait-elle, au final, l'incarnation de la lettre-même ?

²⁷ Hélène Cixous, *Osnabrück*, *op. cit.*, p. 48, 96.

5.2. Une maison de mots : Hélène en logosphère

Les langues en procès

Un jour Hélène fut invitée à déjeuner par le roi Lear (p. 97-99). Dans les brouillons d'*Osnabrück*, dossier 2 de la première boîte, des notes dans une chemise « à faire » abrite les prémisses de ce morceau rédigé, entre les folios 76 et 85 notamment. Il s'agit de plusieurs feuillets, dont une page vraisemblablement issue d'un bloc de rêves, à l'écriture et au papier caractéristiques (carreaux, couleur de l'ancre) et qui a trait à la rue de la Libération, rue sur laquelle débouche la sortie du château dans le texte imprimé. Le folio suivant préfigure le déjeuner proprement dit mais un « président » remplace le roi Lear. Texte à clef ou pas, référence à la réception suivant l'attribution à

l'auteure de l'Ordre national du mérite le 30 mars 1998 ou pas, quoi qu'il en soit, le texte se stratifie et l'univers shakespearien s'affirme. La thématique du château a été amenée auparavant (p. 91), après la prune d'or et le repas au poisson, dans une recherche sur la bonne distance, sur le bon de point de vue quant au projet de portraiturer la mère, selon l'adage « prendre de la hauteur » quant au sujet. Hélène invitée à manger par Lear, un Lear prophète de malheur, qui peut-être dé-lire, Hélène silencieuse (« je buvais ses paroles ») serait un mélange de Cordélia et de Thésée qui, une fois le repas achevé, se perd dans la ville ne cherchant pourtant qu'à regagner le foyer. Une fois épiquement arrivée, passé les champs et la forêt, la narratrice, éreintée, retrouve sa patrie, retrouve ses pénates qui sont en fait une seule divinité domestique, Ève, sa mère, à la question fatidique : « Alors qu'est-ce que vous avez mangé ? » (p. 98). Hélène qui naviguait jusqu'à présent en logosphère et dans les siècles, hésite, hasarde du poulet puis se reprend : « – C'était peut-être du homard je n'ai pas fait attention on parlait. » (p. 99). La chute de l'épisode étant la déploration d'Ève quant au poulet shakespearien, qui redoublait ce qu'elle, pendant tout ce temps-là avait préparé : un poulet mais au curry celui-ci pour leur dîner ordinaire de femmes :

Alors déconsolée de mes cauchemars et mes illuminations j'irai l'écrire, la scène.

Tout cela se passa en réalité. Il y a bien longtemps. J'ai complètement oublié ce que le roi disait. Le royaume est tombé. Mais le poulet est resté. (p. 99)

C'est qu'Ève est pour la vie contre la « Gloire » (p. 100), pour la Géographie contre l'Histoire (p. 102), pour les pets (p. 117-118) contre le traité de Westphalie (p. 101-102), à condition toute fois qu'on ne pète pas plus haut que son cul (p. 117-118).

Quand Ève est à table, elle, elle mange, elle fait du bruit, elle n'est pas dans les mots ni dans la littérature mais dans la déglutition : « Lappe, lappe, plaplapatch, clac, FchFFF » (p. 115), des sons pour lesquels il n'y pas d'orthographe possible, même pas des onomatopées. Alors entre elle et sa fille, le repas est un « drame » qui se joue « tous les jours ». Plus que le traité de Westphalie, c'est lui qui fait office de « TRAITÉ DE PAIX » entre les femmes, un traité « historique », daté, du « 15 novembre 1996 » :

– Pour ce soir il y a des huîtres, des carottes râpées avec concombre, un artichaut, de la salade.

Elle ouvre les huîtres sur la table de la cuisine en fracassant le bord avec la pince. Les doigts gonflés par l'effort grippent, guettent, gagnent.

Elle lappe, craque, aspire suce, mâche, fchehfcheh, clac

Je la regarde avec une calme horreur

Une horreur d'admiration pour la vie aux doigts carrés. C'est un personnage étranger. Et ma mère par-dessus le marché. (p. 115)

« Par-dessus le marché » est à prendre aussi au sens littéral dans le cadre de ce récit où, durant le temps de la narration, Ève ne fait qu'aller à sauts et à gambades à droite et à gauche, à courir en courses au marché et au supermarché, à voler tellement

vite, Ève, telle Hermès mais aux pieds non ailés, plutôt grevée sur terre. Ce qui fait mouche, pour la fille, aux mains comme aux pieds : les extrémités maternelles, doigts des mains et des pieds, carrés, non fait pour l'écriture ou pour le ciel, mais utiles, corps-outils et outillé pour la vie, « pour l'ouvrage » (p. 116) :

Elle a un corps à son idée, exact, utile, modéré, non charnel. Elle l'entretient, le lave, le frappe à petits coups rapides sous la douche, le fait marcher. Le frotte. Le porte en érection. On n'a jamais vu ma mère à quatre pattes. La rigueur de sa certitude d'être. Son Évité. Son *Evigkeit*²⁸ [sic]. (p. 35)

donc pour le mouvement, fort, non-jouissant, impénétrable, opaque :

C'est comment à l'intérieur de ma mère ?

C'est sans phrase. Sur le mur intérieur, une carte des réseaux de transports urbains. Ses amis les autobus et les métros.

²⁸ *Ewigkeit* : éternité en allemand.

Elle aime les grandes villes étrangères. Pour chaque ville étrangère elle m'en veut. Je ne veux pas mourir sans avoir vu Dublin, et je mourrai sans avoir vu Dublin. Mais Chicago, Londres, Berlin, New York dis-je. Oui mais Saint-Pétersbourg, dit-elle. Elle se souvient des biftecks argentins contre moi : à Buenos Aires je n'y étais pas.

Mais ce qui la transporte de courroux, c'est l'antisémitisme. Elle nous le prête. Elle soupçonne les pamplemousses qui ne sont pas de Jaffa. Je jure que je suis innocente.

Je tourne autour du nu de ma mère, et la statue me reste indéchiffrable. Pas de nombril. Les voyages nombreux n'ont pas pénétré non plus.

Elle se tient en équilibre sans prendre essor sur un déséquilibre. (p. 67, voir aussi **illustrations 3, 12 et 13** les deux dernières pour le déhanché mettant le corps en mouvement)

Si Ève n'est pas histoire, si Ève n'a pas d'histoire au début d'*Osnabrück*, car toujours en avant et toujours dans une stratégie de survie – dans une économie domestique que nous pourrions qualifier de post-traumatique –, elle a une géographie, sa vie étant constituée d'une succession d'exils et de voyages touristiques :

Moi et l'Histoire c'est zéro, dit ma mère. Ça m'a toujours dégoûtée tous ces rois et toutes ces reines. Tous des salauds qui cherchaient à se faire une gloire²⁹.

Moi, j'aime la Géographie. La Géographie c'est vrai, dit Ève.

La Géographie n'est pas la gloire. (p. 102)

Ève est une géographie et comme telle, emblématise l'espace qui s'inscrit dans son corps comme la graphie même, paradoxalement, son corps, tous les corps, tendant au signe pur, à l'association binaire, pratique, limpide, sans reste : Sa/Se. Loi d'association évidente. Ainsi, plus qu'un aliment mémoire, le steak argentin est un aliment carte, un aliment cartographique, topographique, qui sert pour Ève à baliser l'espace habitable, l'espace habité et l'espace visitable, l'œcoumène, dans le cadre également d'une pensée de la consubstantiation. Car en mangeant le pamplemousse de Jaffa, elle mange aussi Israël et réalise ainsi une sorte d'*alyah*³⁰ gastronomique, acte

²⁹ Voir aussi pour une autre actualisation du thème de la modestie èvienne : « TONPÈRE L'ILLUSTRE INCONNU, DIT MA MÈRE » (p. 196-205)

³⁰ Je rappelle rapidement ici que l'*alyah*, « ascension », « montée » ou « élévation » en hébreu, désigne l'acte d'immigration définitive en Terre Sainte ou *Eretz Israël* pour les tenants de la religion juive.

rendu possible par la mondialisation technico-économique dans un cadre postcolonial – une globalisation du marché qui n’a pas que des désavantages, on le voit. Au contraire, pour Hélène, on écrit à partir d’une opacité dans laquelle on se perd, d’une opacité des temps pour le cas d’*Osnabrück*, autrement nommée la « Réserve » :

Les temps, c’est comme si mon amour le poète me disait d’écrire ce qui m’échappe, d’attraper ce qui me passe sous la pensée. Mais depuis deux ans j’y pense tout le temps. Je suis traversée par le galop d’une pensée que je cherche à apprivoiser. Je l’appelle la Réserve. Cette pensée de la Réserve des temps dits passés, je lui cours après. (p. 16-17)

L’altérité culturalo-linguistique entre la mère et sa fille se traduit également dans le récit, et parallèlement au drame sonore du repas, en un partage délicat du vocabulaire ou plutôt en un non-partage, contrairement à la truite-saumon à la répartition des parts orchestrée par Ève. Pour le cas de la langue française, c’est l’affrontement terme à terme et en sens inversé puisque le français est la langue première de la fille, qui corrige, et l’allemand celle de la mère, qui ne veut pas se faire dicter la manière dont elle emploie sa langue seconde :

Aujourd'hui c'est ma mère. Entre son pas vif et saccadé les à-coups du pet. Mais elle ne crie pas ah ! Je ne ris pas. Ce que mémé appelait « gaz » autrefois. Indifférente, distraite, économe, elle va. On la voit partir. Non point s'en aller. Ève va allant venant. Prend tous les départs qui se présentent. Le reste est silence. La vie valant la peine d'être vécue, je ne pète pas plus haut que mon cul, dit ma mère. Ève se fait un devoir de se montrer accueillante aux raffinements idiomatiques de cette langue française vite explorée. J'ai une liberté d'action, dit ma mère. (p. 117-118)

La langue française d'Hélène est donc loin d'être maternelle. Peut-être un peu plus paternelle, bien que son père parlait aussi arabe, hébreu, et surtout le français d'Algérie. Le français de la narratrice comme le français d'Hélène Cixous écrivaine – puisque nous sommes ici aussi dans un récit d'apprentissage, en arrière-plan, en filigrane – est une langue élue, une langue choisie, autoconstituée par l'apprentissage scolaire et littéraire de la fille. Une langue choisie. Une langue non-partagée par sa famille, une langue issue de la littérature et de la littératie aux antipodes du

monolinguisme initial de Jacques Derrida par exemple³¹. Un plurilinguisme et une polyphonie premiers et initiateurs chez Cixous, une langue française comme langue de l'écrit et apprise en même temps que l'écriture, à l'école, et surtout source de jouissance :

Il y a *plus d'une langue maternelle*. Ma langue maternelle quelle est-elle ? Celle de mon pays ? Quel pays ? Celle de mon père ? De ma mère ? Moi-même j'ai eu quatre langues maternelles : je les aime toutes. Je vis avec celle que j'aime le plus savamment et le plus naturellement. Il y a une multiplicité des uniques. Cette langue maternelle qui est la plus unique, c'est celle qui me lèche et que je lèche, et qui me fait jouir et que je fais jouir. Elle est sensuelle et sublime³² [...].

³¹ Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre : Ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

³² Hélène Cixous, « Lettre d'Hélène Cixous », dans Nurith Aviv, *Une langue, et l'autre*, livret d'accompagnement du coffret D.V.D., Paris, éditions Montparnasse, 2011, p. 33.

Une langue cixousienne, *hélénique* plutôt – nous en tenant ici strictement au cadre du récit –, de l’écrit, de l’écrit littéraire, auto-régulée par sa praticienne (parole et écriture) et réglée dans le cadre dialogique communautaire du foyer féminin et du partage de la parole avec la mère. Ce qui ne va pas, évidemment, sans de grandes tensions tant les cosmologies entre les interlocutrices sont hétérogènes, tant le texte est inutile pour Ève (p. 43), inutilité cause d’un intense sentiment de solitude et d’abandon chez la fille, une solitude à son tour origine de l’écriture :

je reprends : j’ai toujours vécu accompagnée d’une mère étrangère à mes désirs si dissociée de mes événements si associée à mes mouvements et qui toujours m’a conduite à me taire un peu et peut-être donc à écrire c’est-à-dire à parler sans bruit sans son, pour que je m’adresse à elle sans qu’elle m’entende et qu’elle m’entende de dos. (p. 47)

Précédant le traité de paix aux huîtres, un traité signé de manière ambiguë nous l’avons vu, a lieu en effet une guerre entre les femmes, une guerre linguistique matricide-infanticide, à propos de l’emploi, par Ève, de la locution « *la fatma* », locution qu’Hélène ne tolère pas (p. 111-114) :

Depuis des jours ce procès, je voulais le faire. Juger ma mère. Condamnation de ma mère. Scène contre nature. Ce n'est pas parce qu'Ève est ma mère. C'est justement pour cela. Confesser ma mère. Juger. Condamner. J'accuse ma mère d'avoir dit « *la fatma* » devant un cercle d'invités lesquels comme tous les invités étaient dans l'état d'impuissance et de soumission auquel les personnes amies sont réduites par les lois de l'hospitalité. (p. 111)

Le procès s'ouvre de l'emploi d'un mot « imprégné de mépris » (p. 112), d'une « expression colonialiste » (*ibidem*) prononcée trois fois un samedi devant public – ce pourquoi la fille n'a rien dit –, fille narratrice et régisseuse du langage et des valeurs humanistes de respect de l'autre et d'anti-racisme qui, trois jours après, le mardi, demande des comptes à sa mère, Ève sans péché, « sage-femme » (*ibid.*), qu'elle croit pouvoir prendre en faute de vocabulaire. Mais la mère ne se laisse pas ébranler pour autant. Si Ève a le sens pratique, elle est également détentrice de la *mètis* ulyssienne qui se traduit, sur le plan langagier, en talent oratoire³³. Elle se justifie. La « fatma » passe alors sous antonomase, un nom propre, un surnom qui promeut la femme de ménage du

³³ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

foyer algérien des Cixous, ex-prostituée, hors de sa classe, en une singularité héroïque, étayée par un récit étiologique, retraçant un parcours qui va de la tentation (le vol) au rachat, un rachat qui se fait par le don quotidien, de la part de « *la fatma* », du panier nourricier à la sage-femme alors qu'elle est en prison, car française, en 1963 (p. 113-114). Un récit passant comme un mythe de la bouche d'Ève à l'oreille de sa fille. Une histoire qui n'avait jamais été racontée auparavant (p. 113), et qui « gagne » Hélène (p. 112), qui la prend par les sentiments :

Sur ces mots ma mère remonta à cheval et s'éleva dans les airs.
Elle alla s'établir au torrent de Kerit. Les corbeaux lui apportèrent
du pain, le matin, et sa cruche d'huile ne s'épuise pas. (p. 114)

Ce passage, qui n'apparaît qu'à la sixième et dernière dactylographie et rédigé au crayon, donc très tardif dans l'élaboration du livre, sert de morale à l'histoire. Hélène reprend le fil du récit principal pour nous dire qu'encore une fois Ève demeure inaccessible, et l'écrit en mixant références au paganisme européen, au folklore nocturne populaire, aux croyances exotiques et renvoi à la haute culture, la culture biblique la plus instituée. En effet, si le « cheval » dont parle Hélène rappelle l'expression employée précédemment par Ève, « j'étais toujours à cheval » sur la tenue des employées (p. 113), expression idiomatique que la narratrice d'*Osnabrück* déplace dans le champ de l'image poétique, c'est aussi le « monter sur ses grands chevaux » qui est sous-entendu logogénétiquement derrière la métaphore *hélénique*. Ève ne monte pas justement sur ses grands chevaux face à « la fatma » :

« *J'ai/re/pris/mes/sous/et/je/n'ai/rien/dit* » (p. 113) alors qu'Hélène ne peut s'empêcher de juger sa mère sur ce qu'elle a dit le samedi, qu'elle a monté les chevaux. Mais le cheval d'Ève peut également figurer le destrier des sorcières lors du sabbat, même si l'on est mardi – mais un festin en paroles³⁴ a lieu ici – et qu'elles montent plus souvent des boucs ou des balais, ou bien celui des cavaliers de l'Apocalypse qui viennent juger les hommes, eux aussi, dans l'intertexte biblique. Intertexte biblique qui est aussi appelé par l'allusion au prophète Élie (1 Rois, 17, 2-7), lors de sa retraite successive à l'annonce par lui, au roi Achab, adorateur de Baal, de la sécheresse qui va s'abattre sur Israël. C'est seulement après diverses péripéties, alors qu'il continue seul de croire en Yahvé et de clamer sa foi face à un peuple qui se détourne de sa Loi, qu'il est effectivement enlevé au Ciel, par un attelage de chevaux, en laissant son manteau à terre (2 Rois, 2, 11-14). Ne reste qu'Élisée, à qui il a transmis ses connaissances et ses prophéties, et qui poursuivra sa mission – Hélène dans notre récit³⁵ ?. Je passe rapidement sur la valeur symbolique de l'huile, du pain dans l'univers judéo-chrétien et

³⁴ Je reprends l'expression à Jean-François Revel, *Un festin en paroles : Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2007.

³⁵ Hasard ou non, Élie est également le prénom hébraïque de Jacques Derrida (Jacques Derrida, *Ulysse gramophone : Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, p. 105).

sur celle du corbeau – animal psychopompe et récurrent des hagiographies comme nourricier –, pour rappeler que le cheval, dans un autre univers culturel, est aussi l'animal privilégié du chamane pour voyager entre les trois mondes dans les aires sibériennes, centre-asiatiques et turco-mongoles. Le tambour du chamane se nomme d'ailleurs « cheval », lui qui permet la transe par les battements répétitifs qu'on lui applique³⁶ (**illustrations 17 et 18**). En tout cas, il est sûr qu'Hélène comme le lecteur – comme la lectrice que je suis – sont emportés par ce récit, lu ici, entendu là, comme la conteuse d'ailleurs d'un coup plongée dans sa narration d'un moment d'histoire enfouie. La remontée du temps par Ève commence, même si la mémoire, « c'est rien » (p. 125). Et ce, à partir d'un questionnement sur le pourquoi des mots, sur la mise en accusation, par la narratrice lettrée, de l'emploi par sa mère d'une langue populaire, connotée négativement mais qui est, qui fut, aussi la langue d'un pays et d'un temps, la langue propre et vivante d'Ève, et liée à sa vie, Ève « la vie », « qui donne la vie », en hébreu. Sa langue de chair. Le problème sera un peu similaire quant au « oater » anglais (p. 116). Car la langue est après tout aussi l'organe du goût, de la déglutition, de la pré-

³⁶ Roberte Hamayon, *La Chasse à l'âme : Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Université de Paris X - Société d'ethnologie, 1990.

digestion salivaire, etc. Un même organe pour dire et pour manger mais manger seulement est inconditionnel à la survie des gens. Hélène, elle, « attache le prix à une phrase » (p. 95) alors que la confiture la moins chère est aussi bonne que la plus chère (p. 21) et que le micro-ondes acheté « pour rien » fonctionne même si uniquement sur position minimum (p. 35) :

- Tu attaches le prix à une phrase, dit ma mère. D’où sors-tu ?
- J’attache le prix à une phrase, ou à un rêve parce qu’il est plein de phrases. Je suis transportée par l’audace d’une virgule, séduite par des merveilles d’amphibologie, je relis mille fois ivre de m’y perdre une période de *Circonfession*³⁷. J’ai des cahiers qui regorgent de phrases à plaisanteries je porte des anneaux de phrases aux poignets et aux chevilles, je lèche le corps d’une phrase, je suis les plis les creux les souffles le léger gonflement de la veine qui palpète

³⁷ Référence à Jacques Derrida, « Circonfession », dans Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991. Dans ce texte rédigé au moment de l’agonie de sa mère, Jacques Derrida revient sur sa vie à lui et notamment le moment de sa circoncision qui apparaît comme un point aveugle dans sa biographie. Le texte est rédigé en 59 périodes-phrases, référence entre autres à l’âge de l’auteur au moment où il rédige ces pages (1989-1990).

le long d'une phrase érigée sous ma langue, j'attache du prix aux phrases de ma mère étrangère. (p. 95-96)

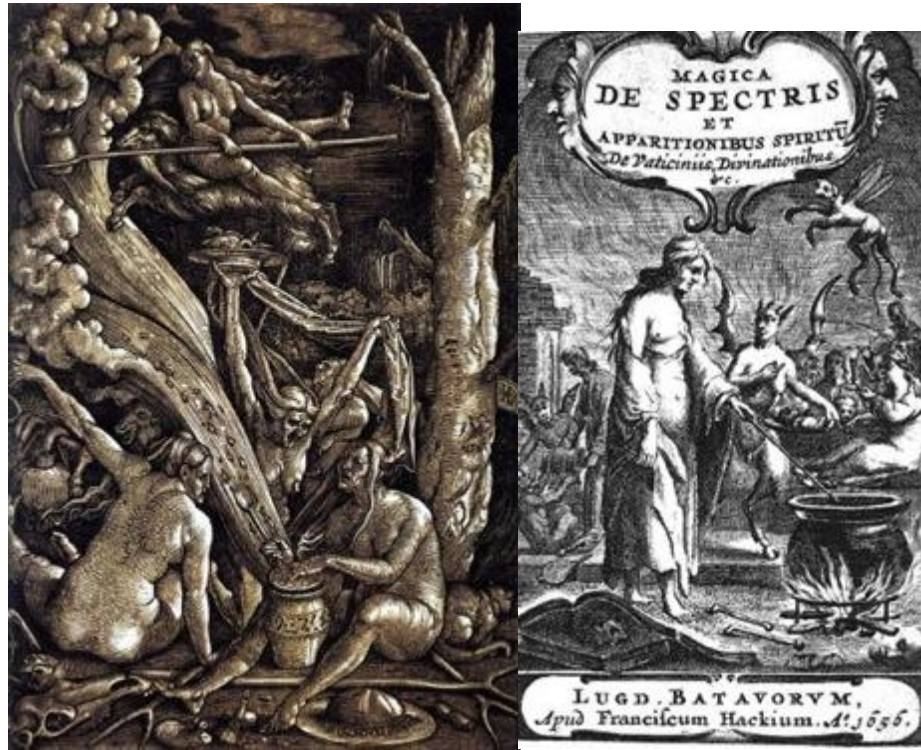


Illustration 17 : *Les Sorcières*, Hans Baldung Grien. Estampe, XVI^{ème} siècle, 37,8 x 25,8 cm. Paris, musée du Louvres, collection Rothschild.

Source : R.M.N / Christian Jean.

Illustration 18 : Henning Gross, *Magica de spectris et apparitionibus spiritum, de vaticiniis divinationibus*, Leyde, Hackrum, 1656. Titre-frontispice.

Source : Vente André Lambert (1887-1967) : *La Bibliothèque et l'œuvre d'un érudit*, mercredi 22 avril 2009, catalogue, Paris, Pierre Bergé et associés, 2009, p. 68.

Sorcières ou chamanes ? Quand le chaudron permet aux femmes de chevaucher les esprits³⁸.

³⁸ Sur le sabbat, voir aussi *Osnabrück*, p. 66.

*Traits d'unions*³⁹

Si Hélène attache du prix aux mots, Ève en attache aux denrées ; la mère « aime à nourrir » alors que sa narratrice de fille, elle, aime « à mourir » (p. 87). Si Ève apporte du céleri-rave (p. 31), des choux-fleurs et des carottes, si elle se vante « de ses achats » (p. 49), en revanche, sa distance à la langue et à l'expression verbale engendre chez la fille très tôt un sentiment de carence et de manque quant à la construction de l'image de soi par l'enfant. Une faille narcissique liée à l'absence de mots doux, de surnoms affectifs, une expression verbale des émotions dont a besoin Hélène enfant :

³⁹ « *Le trait d'union*, là est la littérature. » Hélène Cixous, *L'Amour du loup*, op. cit., p. 14.

Elle ne me disait rien. Elle ne me donnait pas les autres noms. Elle ne me prenait pas dans sa langue, elle ne me roulait pas dans ses eaux, elle n'avait pas de ventre. J'aurais voulu qu'elle m'appelle, qu'elle coure comme une folle dans les escaliers, les cheveux abandonnés sur les épaules, qu'elle soit petite, qu'elle trébuche, qu'elle tombe à quatre pattes sur la terre déchireuse, mais c'est moi qui m'appelais à elle, moi devant elle, en extase devant la lueur de ses dents, fascinée par sa mortelle puissance de grâce : mon ossature d'enfant craquait devant la foudre adulée. (p. 163)

Ève jupitérienne et lupine ne « peint » pas Hélène, ni ne la « conte » (p. 170). Elle ne lui « donne pas d'image » (p. 171). Alors, du coup, Hélène interroge son frère qui ne lui répond pas (p. 170). Alors du coup la belle Hélène va « crue dans la rue » (*ibidem*) toute pleine de tristesse. Un drame de la co-culture entre les deux générations de femmes qui ne manifestent pas de la même manière leur amour et qui n'ont pas les mêmes besoins. Du coup Hélène fut conduite à la faute, au mensonge concernant les résultats scolaires, pour s'attirer les lauriers maternels, puis surtout à la honte consécutive à sa découverte (p. 108-110) : émotions structurantes du rapport de la narratrice à la mère, cause du ressentiment et de sa catharsis future dans l'écriture-sortilège-matricide fautive qui se pratiquera désormais toujours en cachette :

Je mens : j'avoue : je mens : j'écris : même si j'avoue je mens je mens : j'écris. Je ne peux pas vivre autrement. Cet étrange goût de la fin qui est avec moi toujours, le goût de la fin de l'existence, le goût de la faim de l'existence, le goût de faim de la fin, non pas un désir de finir mais un acquiescement, un QUIES, un qui est-ce, un repos, le goût de fin de la faim,

parce que de toute façon je n'aurai jamais pu écrire ce que je voudrais écrire sans mentir j'aurai toujours tout caché sous les yeux mêmes de ma mère, j'ai accepté il y a longtemps de me taire, c'est ma seconde nature mais je n'ai pas eu de première, quand je suis née c'était déjà la seconde terre. (p. 106)

Une terre « sans seins » qui est sa mère (p. 107), une mère sans péché, droite, « *vernünftig* » (p. 55), aux antipodes de sa fille sortie d'elle mais qui ne lui est pas née, qui a perdu la raison (*idem*). Ève, elle, fut appelée Totote par son mari, un surnom que reprend le fils mais que la fille exècre (*Tod-Tod* : deux fois mort en allemand, voir p. 51-53). Cette absence de mots doux serait-elle liée à la mort du père et à un état de deuil latent perpétuel consécutif au sein du foyer sans tête ? Mais, plus fondamentalement, la difficulté sous-jacente ne serait-elle pas celle de dire tendrement des paroles d'amour en allemand qui, outre la langue de la mère, est également la langue de l'ennemi mortel

nazi ? Dire l'affect impliquerait en effet d'employer une langue viscérale, donc la langue natale, l'allemand pour Ève, allemand langue du Troisième Reich⁴⁰. Si le sentiment d'étrangeté est réel de la fille à la mère, réel et initial, Hélène naissant accostant directement à la seconde terre (p. 106), en revanche Ève, telle Déméter, ne faillit pas à sa mission nourricière envers sa fille, seconde épouse du père mort sous terre, Hélène-Perséphone. Mais Ève sans ventre et sans nombril, sans seins, est porteuse de nourritures terrestres exclusivement. Dont la fameuse « omelette roulée » non aux pommes du jardin d'Éden mais « aux pommes de terre » (p. 76).

Prenons un œuf. Dans le judaïsme, l'œuf dur entre dans la composition des repas du temps de deuil et particulièrement du repas dit de consolation, premier repas du premier jour de deuil, temps lors duquel la famille du défunt n'a pas le droit de cuisiner. Un plat donc offert par les proches ou les voisins.

⁴⁰ Victor Klemperer, *L.T.I. La langue du III^{ème} Reich : Carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, 1996.

L'œuf dur est une métaphore de la situation de l'endeuillé : ce dernier doit en effet se durcir pour faire face à l'épreuve, mais l'œuf est autant symbole de mort que de vie. Cuit dans la cendre il se mange en rupture de jeûne lors de la fête de *Tisha be-Av* ou évoque la destruction du Temple sur le plateau du seder de *Pessa'h* ; mais, lors de fiançailles ou de mariage chez certains juifs d'origine tunisienne une poule habillée en mariée et farcie d'un œuf dur (symbolisant la fécondité) est découpée et distribuée à des jeunes filles non mariées. Les symboles de mort et de retour à la vie représentés par l'œuf et le pain sont reconnus par tous, même s'il s'agit d'un premier repas de deuil⁴¹.

Symbole bivalent donc et rond, fermé, comme le prénom d'Ève sans couture, comme le O d'Osnabrück. Impénétrable. Il entre dans la composition du récit sous une forme cuite et battue, en omelette composée, dorée, don de la mère à la fille alors en colonie de vacance et synonyme, pour elle, de résurrection du corps maternel :

⁴¹ Patricia Hidiroglou, « Nourriture des vivants, mémoire des morts dans les sociétés juives », *Ethnologie française*, 2013, vol. 4, n° 43, p. 626.

La Colonie se passait en moi, et non en elle, l'or, le sable, les œufs, le sac à dos, les sandales, la mort et la résurrection, en moi.
(p. 71)

Un souvenir hors du temps pour la narratrice, associé également à l'expérience de la magie cinématographique : « On allait voir un film. Avec Tino Rossi. » (*ibidem*). Cinéma-grotte orphique. Et pendant la durée du film, Hélène réalise un inceste symbolique :

Serrées l'une contre l'autre sur les fauteuils crevés je lui faisais l'amour, à ma mère, assises dans le même rêve, comme je pouvais et comme je l'ignorais, de toute mon âme et sans bouger. (*Idem*)

L'apparition solaire de la mère pourvoyeuse d'une galette-hostie aux œufs et aux pommes poussant sous terre a lieu dans ce cadre nocturne avec, à l'arrière-plan, la sécheresse consécutive à la mort du père : « Mon père mort une dureté règne dans la maison. Il n'y a pas d'eau. » (p. 73). Scène nocturne de l'apparition, plus que ça : « de l'adoration » même (*ibidem*). Adoration du « Visage » maternel (p. 75), donné consécutivement à l'ardente prière *filliale* (*ibidem*). La sécheresse est aussi celle de ce « Camp » de Bérard, un « bled » (p. 79), « Camp des Quand » vécu comme exil et baigne pour la narratrice et son frère, abreuvés de « lait Nestlé condensé sucré » envahi par des fourmis noires (p. 76). Autre camp de concentration, que nous lisons, celui-ci au milieu du désert – enfants dormant, comme à la guerre, sur des « paillasses » (*idem*).

« Je l’attends. Les heures me dévorent la tête et le foie interminablement. » (*ibidem*) : supplice de Tantale. Puis Ève arrive, le dimanche, chaque dimanche, descendant de l’autobus, « en haut du tableau », apparaissant « en gloire » d’entre les roseaux, en short et sac au dos, le tableau oscillant colorimétriquement dans un camaïeux du beige au jaune, au marron, au blanc. Un sourire. Alors le temps leur est compté, est compté à Hélène, jusqu’à la prochaine disparition à la fin de la journée :

Une affreuse mélancolie empoisonnait le paysage, je ne dis pas à ma mère l’amertume qui me plombe les jambes, j’ai senti l’agonie du lutteur, les muscles puissants moulus de mort je me traînais à la fontaine au bord de laquelle, funèbre bonheur, on déballait l’omelette roulée. Une ultimité atteint chaque bouchée du dernier repas. Qu’est-ce que le condamné avale ? Sinon sa propre chair, bouchées de pensée. O omelette muette animale docile, mets innocent et sensible je te mange toujours encore dans ma religion secrète, je mange ton spectre aux herbes de séparation, ô hostie animale offrande terminable, avec délice à contre cœur je consummai à la fontaine le petit rouleau de temps. Les platanes accablants courbés sur la fontaine. Et en plus il y avait le miroir. Nous mangions. (p. 78)

Une *Parodia Sacra* pas vraiment parodique tant la charge lyrique est émouvante ici, eucharistie à la fontaine, celle de Tristan, de Narcisse, références en clin d’œil : « et en plus... ». Rite orphique, l’orphisme religion dans laquelle l’œuf était l’élément primordial à l’origine de toute chose. Refonte du temps du mythe par la narratrice a

posteriori, qui prend conscience, par l'écriture, de la forte valence symbolique de l'événement réellement vécu par elle enfant. En outre, l'omelette – œufs cuits, solides, et aliment *parvé*⁴² – est roulée, comme les rouleaux du texte sacré, un texte-corps qu'il faut chérir comme un nourrisson⁴³. Le O de l'œuf avant qu'il soit cassé, O de l'omelette⁴⁴, est un O rimbaldien également même si, chez Cixous, il est plus jaune solaire que bleu céleste :

O, Suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :

⁴² Dans la *kashrout*, les aliments *parvé* ou neutres sont une classe d'aliments qui, ni carnés, ni lactés, peuvent être librement associés à la viande comme aux produits laitiers au cours d'un même repas.

⁴³ Claude Gandelman et Tsili Dolève-Gandelman, « Corps-texte/texte-corps : des rites juifs comme rites textuels », *op. cit.*, p. 94.

⁴⁴ De l' « hommelette » écrivait Jacques Lacan, mais au sens d'embryon d'être humain (Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 845) – nous pourrions, nous, le lire comme le jumeau de « femmelette », mais appliqué à l'autre moitié du genre *homo*.

– Ô l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux⁴⁵ ! –

Le O d’OR alors, d’Oran, d’Osnabrück également, un O symbole d’alliance, l’anneau, celui de la circoncision également⁴⁶, O toujours graphiquement proche du zéro, « 0 », qui est l’infini aussi, galette placentaire – la mère travaille toute la semaine comme sage-femme à Alger –, hostie, trou de serrure aussi, scène du théâtre shakespearien des années passées de la sœur et du frère : « Et j’écoutais la belle voix de mon frère creuser dans les années un théâtre » (p. 184). O : lettre-aliment pour Hélène, lettre-totem (**illustration 19**).

Après la dévoration de cet O roulé doré aux pommes de terre, après la communion où chaque bouchée a « le goût des minutes » (p. 77), alors que la chaleur devient insupportable sous les arbres, les deux femmes descendent dans la caverne pour voir un film, une heure de film qui « durait dix ans » (*idem*). L’eucharistie dans une

⁴⁵ Arthur Rimbaud, « Voyelles », *Poésies - Une Saison en enfer - Illuminations*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 115, dernier tercet du sonnet.

⁴⁶ Jacques Derrida, *Circonfession*, *op. cit.*

« tombe », le village de Bérard, une tombe mise à distance par le cinéma Rialto et les dents de Tino Rossi (p. 80). À moins que ce ne soit Déméter qui ne vienne visiter Perséphone, plus qu'Orphée regrettant l'apparition-disparition de l'aimée – Eurydice est mentionnée en conclusion de la séquence (p. 84) –, tout ça au cœur d'une Algérie Française détestable :

J'épousais ma mère dans la tombe. Et nous partagions sur notre propre dalle le repas funéraire. [...] Je dois au Rialto de Bérard ma première expérience de la magie spirituelle de l'art. C'est une barque sur l'Achéron, il faut prendre un ticket pour monter à bord, pour notre pauvreté c'était une grosse dépense, ici commence la merveille : on paie pour voir des rêves qui échappent à la réalité, on achète un autre temps qui échappe totalement à la cruelle logique épicière du temps réel, personne n'est dupe, c'est cela qui est beau : que l'on puisse se procurer une indulgence, une rémission de l'horreur d'avoir à supporter le deuil de vivre. (p. 79)

Le repas funèbre, pratique effective des rites mortuaires dans l'aire de culture maghrébine qui nous intéresse, symbolique ici, n'en est pas moins transformé par le travail du texte en un complexe esthétique-poétique, en un *pattern*. La dégustation à la fontaine se double, dans la mémoire, de la projection du film immédiatement consécutive, projection souterraine qui repousse la sécheresse et la disparition de la mère. Un cinéma miteux dans un bled miteux. Une nourriture de pauvre : œufs, patates. Mais toute la saveur de la vie et toute la mystique de l'amour et de l'art comme des

aromates. Traverser l'Achéron aux rives pleines de roseaux, se fait à condition d'avoir avalé l'omelette, nouvelle obole donnée aux morts par leurs parents pour payer le passeur⁴⁷. Hélène pourra ainsi « supporter le deuil de vivre » et repousser la mort jusqu'au dimanche suivant. Un complexe binaire : soleil de l'omelette et nuit du Rialto. Une « cave » (p. 78) comme nouvelle caverne platonicienne mais dont les ombres projetées sur l'écran blanc forment l'art nécessaire à calmer la tristesse – un cinéma dont le nom même désigne une élévation, un quartier de Venise, lieu d'eau, un *pont* de cette même ville. Hostie du pauvre / film ; manducation/contemplation ; aliment préparé par la mère issu de la maison / manger « sur le pouce » dehors, dans la nature et dans un lieu ensauvagé. Bref : un aliment hyper-signifiant, un aliment-lettre et une lettre-aliment, et l'écriture comme cinémato-graphe, comme visions fulgurantes d'illuminations mouvantes et comme passage entre les mondes, comme pont et pansement de la cicatrice liée à la séparation. Car, après tout, tel qu'Hélène vit le cinéma, il s'agit d'une expérience orphique proche de la *katabase* plus que de l'illusion d'un mirage. Et l'espace littéraire n'est-il pas lui aussi défini par le regard d'Orphée,

⁴⁷ Il est dit que lors du passage du Styx, les défunts devaient payer Charon d'une pièce de monnaie. Aussi les parents du défunt avaient-ils soin, avant l'inhumation, de placer une pièce de monnaie dans la bouche du mort. Charon faisait également passer les rives de l'Achéron.

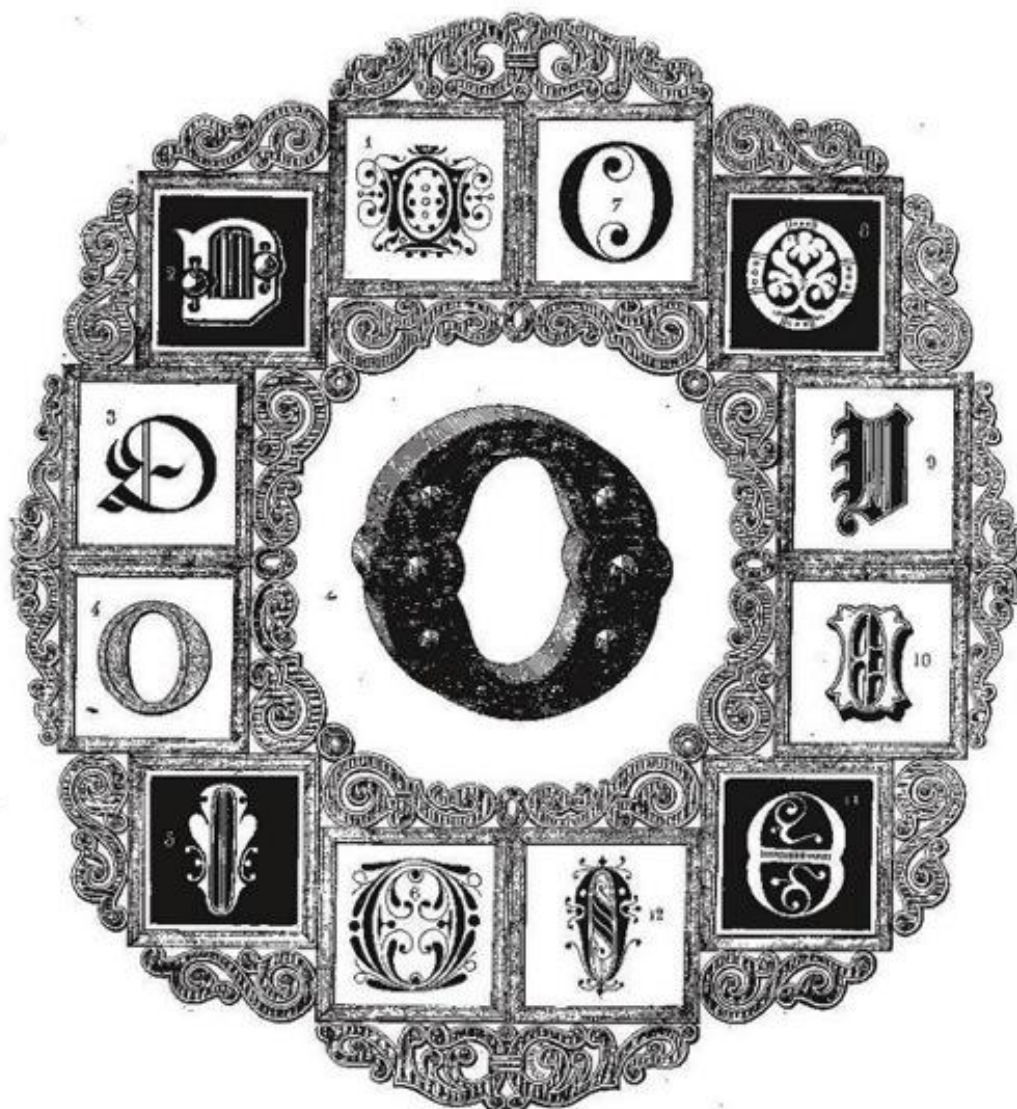
soit l'expérience de la perte qui est présence⁴⁸ ? Où l'art des lettres devient une nourriture de l'affect : « L'amour est dans les dents. » (p. 116). Mais comme Hélène est la fille de son père qu'elle abrite depuis sa mort, en nourrissant sa fille, Ève nourrit son mari absent :

D'instinct, sans le savoir, elle combat le spectre en moi, mon père l'indélogeable. C'est lui qui cache en moi son manque d'appétit. Elle lui apporte à manger comme on attaque. (p. 62)

⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 225-232. Je préfère tenir Blanchot un peu loin de Cixous dans cette thèse, alors qu'elle écrit « pour la vie », comme l'écrit Derrida, les rapports entre les poétiques cixousienne et blanchotienne méritant de plus amples recherches. Je rappelle rapidement que l'orphisme sur ce point est évidemment lié à la nature du langage et encore davantage du mot écrit sur la page – qui n'a même plus de voix – comme à la nature de l'image. Ils ne valent que pour ce qu'ils ne sont pas, pour l'original, « l'absente de tout bouquet » mallarméen, qui n'est pas là. Voir pour plus de précisions : Alice Delmotte-Halter, « Pensée de l'image et théorie de la représentation chez Maurice Blanchot : À partir de *L'Espace littéraire* », *La Revue des ressources*, « Champ critique », mis en ligne le 7 mai 2014, <<http://www.larevuedesressources.org/pensee-de-l-image-et-theorie-de-la-representation-chez-maurice-blanchot-a-partir-de-l,2386.html>>, page consultée pour la dernière fois le 9 octobre 2014.

Car la famille, très tôt, est un animal à trois pattes. Et si mère, fille et fils inventent « la *petite cuiller* » pour se tenir chaud dans la chambre (p. 61), dans le lit de l'épousée le trou reste (p. 57), la cuillère est vide. Et c'est aussi lui ce O. Le père. Qu'Hélène veut faire perdurer par l'écriture :

Il est toujours là. Elle est toujours là cette minceur entre nous. Sur cette haute feuille de transparence commença l'écriture, avant sans les mots, par le même silence qu'elle [Ève] gardait et que je minais sans jamais le déchirer. (p. 57)



- | | |
|---|--|
| 1 — Tiré d'un manuscrit de la Bibl ^{iq} imp ^{er} iale de Munich. — XII ^e siècle. | 7 — Tiré d'inscriptions sépulchrales de Vienne (Autriche). — XIV ^e siècle. |
| 2 — Alphabet lapidaire de Turin. — XV ^e siècle. | 8 — Tiré d'un évangilaire de la Bibl ^{iq} royale de Munich. — XI ^e siècle. |
| 3 — Tiré du missel du cardinal Cornetan. — XVI ^e siècle. | 9 — Écriture d'église du XIV ^e siècle. |
| 4 — Tiré d'un manuscrit du XV ^e siècle. | 10 — Tiré d'inscriptions populaires lapidaires de Naples. — XIII ^e siècle. |
| 5 — Lettres bulgares d'Italie. — XVI ^e siècle. | 11 — Tiré de la Bibl ^{iq} du lieutenant Forquet. — XIII ^e siècle. |
| 6 — Tiré d'un manuscrit de Venise. — XV ^e siècle. | 12 — Alphabet vénitien du XVII ^e siècle. |

Illustration 19 : Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, tome 11, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874, p. 1182 : frontispice pour la lettre O.

O, lettre-totem d'Osnabrück.

5.3. Une maison de mort(s)

Temps du texte et travail du deuil

« En mourant mon père m'ordonna prêtre et père du foyer, j'obéis sur l'heure et j'arrêtai d'être fillette et d'avoir dix ans. » (p. 74). Suite au décès du père, Hélène change donc triplement de statut : elle devient homme ; elle devient responsable de la famille (foyer au sens 1) ; elle devient responsable du culte des divinités domestiques, du feu (foyer au sens 2) et des ancêtres, gardienne de la mémoire paternelle, possédée par lui, c'est-à-dire par l'absence, jusqu'à l'anorexie (le « manque d'appétit » p. 62), jusqu'au dégoût de la vie :

Elle [Ève] ne me laissera pas mourir. Je gémissais. Elle m'obligera à traîner ma mort cent années. Je me plaignais de mon sort et de cette loi sans autorité, de cette effrayante force qui ne s'applique pas, ne frappe pas, mais respire, cette loi d'animal qui m'oblige et me prive. (p. 37)

Un éloignement de la nourriture et de l'instinct de vie pour la narratrice, depuis l'enfance donc, dû à la réorganisation de la cellule familiale suite au décès précoce du père. Une nourriture endeuillée mais aussi peut-être aussi une pratique ascétique qui tend à l'élévation spirituelle, à l'union mystique, comme dans certaines hagiographies⁴⁹. C'est aussi cette abstraction des besoins de la fille qui explique la répartition des tâches entre les générations au sein de la famille étêtée, qui cuisine, qui écrit. En outre, le régime alimentaire de la maisonnée, sans viande, sans gras – si ce n'est l'huile d'Élie métaphoriquement appelée – sans féculents, très peu sucrée, s'il peut connoter les végétarismes édénique ou orphique est avant tout un régime hypocalorique composé d'aliments mentionnés à l'unité, de légumes avant tout, et ne subissant que très peu de

⁴⁹ Voir Catherine de Sienne, par exemple. Rudolph Bell emploie à ce propos l'expression d'« anorexie sainte » (Rudolph Bell, *L'Anorexie sainte : Jeûne et mysticisme du Moyen âge à nos jours*, Paris, P.U.F., 1994).

préparation. La cuisine dans *Osnabrück*, comme mode d'élaboration des aliments et comme tradition, est donc une a-cuisine, un trou, comme cet O de l'origine et du manque de père. L'affrontement mère-fille dans le récit, l'impossibilité de mettre la mère en récit, s'explique par ce rapport de forces, cette lutte pour la survie, cet acharnement d'Ève à vouloir continuer malgré tout, à vouloir être « continuelle » (p. 37), donc à échapper à la mise en livre, et à prendre soin de sa fille, à vouloir la maintenir en vie, elle pour qui « tout vit sur le papier » (*idem*). Ève nourrit sa fille, Ève la fait vivre, une fille qui, se vouant à la littérature, se voue à un autre monde, le monde des morts : « Le personnage principal de mon être est un mort et un revenant, le mort et le revenant d'un mort. Je ne le quitte jamais. » (p. 104). Hélène vit donc depuis ses dix ans sous perfusion de mère. L'atome de parenté osnabrückien a donc aussi pour fondement les nécessités biologiques de la survie d'une fille à moitié morte, par sa nutrition quasi-forcée, facteur qui en explique en partie la pauvreté – absence de viandes, de chairs, de sang. Puisque la fille devient en même temps elle-même l'agneau du sacrifice (p. 56). Qui en explique aussi la réversibilité : Ève vieillissant, ce sera de plus en plus à Hélène de prendre le relais de ses courses par-dessus le marché⁵⁰.

⁵⁰ Hélène Cixous, *Ève s'évade*, *op. cit.*

Hélène ne mangeant pas, telle Antigone, elle se place donc du côté des morts et de la vie souterraine, des trépassés familiaux dont elle entretient la mémoire, dans l'accueil incorporé de son père. Hélène prêtresse androgyne et plus mariée au mari que la mariée elle-même, Ève, vierge éternelle (p. 22), éternelle jeune fille⁵¹ qui vit, qui va en avant au lieu de se retourner, au lieu de se rappeler (**illustration 20**). Le culte qu'Hélène exerce, nous venons de le voir, est d'abord scriptural, la distance à l'immédiateté de la vie, à la mère, s'opérant par – se matérialisant dans – la page de papier blanc transparente (p. 57). Et si Ève est une déesse, elle reste néanmoins « d'une autre espèce » (p. 22), tant son rapport au réel semble pragmatique et matérialiste, du point de vue de son écrivaine de fille :

⁵¹ J'emprunte l'expression à Marie Scarpa, *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, op. cit.

L'âme est une maladie qu'elle n'a pas, pensai-je, et qu'elle réprouve au point que je n'ai jamais dit *le mot l'âme* sans avoir le sentiment de commettre quelque chose de *mal* contre ma mère, quelque chose de sentimental [...]. Elle n'est pas malade, elle est l'ennemie de la *maladie*, alors que moi je suis malade et je veux l'être, je suis malade d'amour donc je suis, j'aime ma maladie comme j'aimais maman à mourir, avant. (p. 22)

La différence de cosmologies entre la mère et la fille se cristallise ainsi autour de la notion d'intériorité, l'ethos d'écrivaine que construit peu à peu la narratrice se rattachant à la culture romantique dix-neuviémiste, culture qui, plus que littéraire, est éminemment littéraire. Hélène était d'ailleurs surnommée par sa mère, petite, « la Grande Amoureuse » (p. 66). Un nouveau *cogito* se dessine donc dès le début du récit, dont est dépourvue Ève : j'aime donc je suis malade donc j'ai une âme donc je suis. Donc j'écris. Associer ainsi l'âme, la douleur et la mort (selon l'expression « aimer à en mourir », « aimer jusqu'à la mort »), dessine une posture désespérée et mélancolique pour la narratrice qui, très tôt, remplace la spontanéité du rapport immédiat et heureux au sein maternel. La sensibilité, comme l'écriture dans le « Prologue », naît donc d'une séparation initiale d'avec la mère – l'épisode de la Mouche chez Salvador (p. 26) – et se prennent l'une pour l'autre et s'accroissent après la mort du père, mort à laquelle Hélène n'était pas préparée, qu'elle vit dans la culpabilité quant au père et la rancœur vis-à-vis de la mère, deux affects dévorants auxquels elle répond par l'écriture en secret d'Ève (p. 108), car « dans le pays à mots elle ne vient pas » (p. 46). Ève sans âme, en « pagode sans dieu » (p. 22), une pas-God, qui n'attend pas Godot non plus, qui avance telle

Totote la tortue sac au dos, Toth-Toth, qui sait quoi penser de la mort, qui ne s'en laisse pas conter :

MOI : Et Dieu ?

ÈVE : Dieu ce n'est pas possible. Je ne me suis jamais adressée à Dieu. Cette nuit je pensais à ces gens qui se retirent dans le désert avec un bras en l'air. Je me demande à qui ils rendent service. Dieu n'est vraiment pas possible, je crois. Malheureusement je crois que l'homme a besoin de religion pour s'accrocher. Seul il ne peut pas.

La nuit j'écoute France Culture.

Chaque fois que c'est religieux, je coupe.

La nuit je pense l'homme. Il faut qu'il mange. Il faut qu'il aille aux cabinets. Il faut qu'il respire. Il faut qu'il quémande. L'homme me dépasse. L'homme a besoin de s'adresser à quelque chose. L'homme quémande Dieu. Dieu est une chose assez utile.

[...] Je suis contemporaine de la réalité, dit ma mère. Je suis moi, dit Ève. (p. 32-33)

De même, Ève « lit pastout Zola ou pastout Proust » (p. 100), la bibliothèque et la lecture ayant été en outre les attributs de son mari, père d'Hélène (*ibidem*). Être sans Dieu, c'est être aussi sans littérature, sans poupées en papiers (p. 12-13), sans fétiche scriptural ou verbal. Mère et fille habitent donc sur deux terres étrangères, non matériellement – elles se partagent l'espace de la maison – mais à l'intérieur d'elles. Situation de co-culturalité au sein du foyer complexe à gérer et d'autant plus irrationnelle qu'Hélène est censée venir du ventre d'Ève. *Osnabrück* comme quête des

origines pour Ève mais surtout pour sa fille, en mal de racines, trouée de cet O elle aussi.

Hélène écrit donc en secret de sa mère par nature, mais également par nécessité, puisqu'une écriture naissant de la honte également. De la honte d'avoir pensé et organisé un matricide. D'avoir jeté un sort lors de l'un des actes initiaux et initiateurs de la littérature pour la narratrice-écrivaine qui se brosse en auteure. Si je m'attarde ici sur la rupture mère-fille telle qu'elle se lit dans *Osnabrück*, de la « rupture de l'alliance » (p. 58) liée à la mort du père, c'est aussi parce que ce récit est celui de la réparation du lien entre elles et de la circulation renouvelée des biens symboliques – les langues, les récits sur les morts – et matériels – les aliments réconfortant la douleur. Un O (**illustration 22**). En effet, la *nekuia* qu'opère Ève quant à ses collatéraux et ses aïeux est concomitante de la mise à la question de la mère par la fille à propos de la mort du père. Une mise en parallèle de la Shoah mondiale et de la catastrophe familiale, un emboîtement des échelles, du macro- au micro-, de la grande à la petite histoire, du théâtre du monde à la cuisine familiale – poupées gigognes encore – comme si, à l'inverse, le foyer était un monde et le travail du deuil et de réparation privé, intime, à accomplir selon des lois cosmiques : un questionnement sur la structure des émotions à travers la superposition de la structure des événements et la littérature comme exorcisme.

Car il y a bien eu matricide, un matricide symbolique, en papier, de la part des enfants transformés en Érinyes eux-mêmes à la mort du père, une mort qui a séparé : « Nous ne fûmes plus de la même foi. De ce jour j’obéis à mon père. Elle [Ève] obéit à la Raison. » (p. 58). Une *Raison* donc un comportement paradoxalement littérarien de la part de la mère alors qu’elle ne croit pas aux mots. Mais nous savons aussi qu’outre son corps carré, triangulaire, exact, à sa mesure, outre son intériorité en forme de mappemonde des réseaux de transport, Ève n’a « jamais fait de fautes d’orthographe » (p. 33) – comme elle n’a jamais commis aucun péché, autre type de « faute » – alors qu’Hélène, narratrice écrivaine universitaire, passe son temps à oublier les ponctuations, à inventer des mots qui peuvent être interprétés comme des barbarismes, à ne pas respecter la concordance des temps. Se dessine donc un dualisme qui, plus que le dualisme allemand-français, plus que ce lui de l’oralité et de la littératie, est celui, paradoxal, de la *littératie* (Ève) et de la *littérature* (Hélène) chez la narratrice qui est, qui devient écrivaine, et identifiée à l’auteure du livre. Nous pouvons subsumer, à ce stade de nos recherches, que cette distinction, cette binarité est certes constitutive de la poétique d’*Osnabrück*, mais, au-delà, de la poétique d’Hélène Cixous qui ramène toujours et depuis toujours la littérature à l’organique et à la vie. Et ainsi, par Cixous, grâce à ses/ces textes et d’abord pour les qualifier, nous pouvons proposer la notion de *littératie seconde*, sur le modèle de celle d’oralité seconde : une littératie qui revient à l’immédiateté et à la spontanéité du sensible, du corps et du vivant contre la raison graphique et après en avoir passé par elle.

La langue écrite d'Hélène, dans *Osnabrück*, est, dès le « Prologue », présentée comme une langue viscérale. Un deuxième épisode intervient pour étayer cette thèse. Suite au décès du père et tels deux Saint Julien, Hélène et son frère sont pris d'une folie du sang, de l'envie de mettre à mort la mère dont ils pensent la survie injuste et le comportement austère : « C'était en 1950. Le feu brûlait tout sur son passage, surtout toute réminiscence morale, toute inquiétude de l'âme et toute hésitation » (p. 151). Un jour, Hélène et Pierre ont écrit un sort contre Ève jeune veuve, ont jeté un sort sur du papier d'écolier, feuille déposée sur le lit conjugal : « *je voudrais que tu meures* » (p. 152) :

On ne pouvait être pire. Cependant quelque chose dans le fait même d'avoir donné au feu d'enfer la forme de cinq mots, ôtait – c'était une impression étrange et improbable – par l'on ne sait quelle petite magie inconnue et propre à l'écriture, une pointe, pire, une force, et comme le cœur ou bien la vérité de la haine. (p. 152)

L'appel du sang, de la vengeance par le sang quant à la mère, vient parallèlement au développement, chez Hélène, du culte de l'amour familial et filial sous forme d'inceste symbolique et d'incorporation métaphorique du père par sa fille. La « cause » de la tentative de matricide est « inusable » : Ève « est toujours là » (*idem*). Le rapport à la mère se fait, lui, par la médiation cruelle de l'écriture, une écriture qui engendre la mise à distance de la pulsion de mort, chez la rédactrice, en même temps

que celle de ses émotions, et qu'un fonctionnement plus autonome de la fille quant à sa maman. Un processus inverse de celui de l'incorporation du corps du père :

Oui, au moment même de l'acte on pressentait douloureusement, avec la finesse et l'incompétence de l'enfance, qu'à se déposer ainsi en signes en traces de pattes en dessins, on s'éloignait de la splendeur astrale de la haine, il se glissait un froid, et même pire, comme si un semblant saisissait la violence et les hurlements de loup. (*Idem.*)

Ève, finalement, serait-elle le petit chaperon rouge et Hélène le loup ? En tout cas, l'écriture comme le salage ou le fumage des viandes avant, comme la glace et la réfrigération maintenant, est une technique de conservation en même temps qu'un exorcisme. Dès 1950, les enfants de dix ans ne sont pas dupes de la magie de l'écriture. C'est avant tout dans l'écrivaine qu'elle agit. Mais la pensée fut coupable et le mal transmis, la méchanceté affichée. Hélène, réécrivant les « Sentiments filiaux d'un parricide » de Proust en « Sentiments *filliaux* d'une matricide », analyse ensuite longuement l'événement ensuite (p. 153-159) et ce papier d'enfance devient aliment pour son écriture, qui est sa vie :

Il faudrait pouvoir raconter une telle scène, ou bien une autre égale en rage et supérieure à la moyenne. Un tel événement est un *œuf* pour l'auteur. Il suffirait de le couvrir. Dans sa coquille sommeille un livre. *Les livres sont carnassiers*. Ils se nourrissent de chair, de larmes, ils se frottent de mort, ils prennent leur source au cimetière, c'est tout su, sur mon père, j'ai bâti une œuvre en dot j'ai reçu ses ossements, ses dents, ses peaux, ses lettres, une fortune de terreur et d'inconsolation.

Mais pour ma mère, au lieu de crime et de trahison des carottes, des navets, une santé de fer. En ce moment même elle est au marché et lui faire entrer dans les flancs des aiguillons, en appeler à toutes les menaces ou bien c'est elle qui m'empêcherait de vivre, qui me volerait ma liberté, il ne faut pas y songer. Elle est mon contraire. Comment lui en vouloir ? (p. 156-157)

La séquence suivante pose, repose, la question de la possibilité de, de la capacité, pour la fille, à écrire sur sa mère vivante. Une écriture qui, conduisant à la mise en pages, à la mise en boîte de la figure maternelle réelle, équivaldrait à un second sacrifice de son corps, à un second matricide. Hélène ne peut pas écrire de sa mère vivante : « [Ou bien qu'elle meure] » (p. 159). Puis non, finalement, elle ne peut pas écrire de sa mère morte non plus (p. 161) et tout *Osnabrück* se nourrit de cette alternance, de ce creux entre les deux propositions et loin du principe logicien de non-contradiction, la solution étant qu'Ève atteigne « l'état intermédiaire » : « qu'elle soit pas-encore-morte » (p. 162). Mais Ève se met soudainement à parler, à raconter les morts et les vies passées, elle s'achemine seule et innocente comme la génisse vers l'autel et vers l'autre monde. Entre deux. Alors Hélène recueille ses mots et, par écrit,

fait la grotte pour sa Pythie, sa vierge de mère apollinienne, recueille son « conte » (p. 128).

Jusqu'à hier je ne l'ai jamais fait, d'être cette cave sur laquelle
maman grave ses citations étrangères, et dépose par les noms
propres les restes du charme à jamais perdu de cet âge allemand.
(p. 131)

Une grotte pariétale dictée par le « dieu des pitiés solitaires » (*idem*), comme un
impératif pour la fille, et qui, nouveau Rialto, consiste en notre livre-même, *Osnabrück*,
cet O.



Illustration 20 : Niki de Saint Phalle, *Eva maria ou La mariée*, 1963. Grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 226 x 200 x 100 cm. Paris, Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou.

Source : Centre Pompidou - M.N.A.M.

Hélène en mariée du mort et des morts à moins que ce ne soit finalement Ève et sa traîne de vivants, une robe-traîne boli européen.

Osnabrück-odyssée

Il y avait un peuple qu'elle avait gardé, une vaste race de noms sur des visages qui lui faisaient une traîne bien vivante encore lorsqu'elle s'asseyait dans le salon et qu'elle faisait l'appel, tous ces noms ont vécu pendant cinquante ans autour de mon imagination, c'était une vie mouvementée ils sont venus souvent mais sans visage, personnages mélangés passant d'un monde à l'autre avec une grande quantité de bagages on pouvait les retrouver entre 1920 et 1935 dans un hôtel de luxe à Londres ou à Paris en partance pour Johannesburg sur le bateau en cale en Turquie à Montevideo à Belfast dans le camp de Gurs et après d'Australie en Allemagne tous les jeunes parlant fort et sans visage, les uns assez petits les autres trop grands, les femmes surtout, surtout tante Selma qui avait une tête de plus, je les reconnaissais à leurs épithètes, ils traversaient la frontière revenaient mouraient ne savaient pas, ne lisaient pas sauf Onkel André, ils ont eu le téléphone les premiers ils aimaient plaisanter pour la plupart, ils avaient leur secret mais dans le récit d'Ève aucun ne l'avouait, ils ne souffraient pas beaucoup, la douleur glissait sur leur plumage dans cette histoire. Finalement ils ont tous un peu ressemblé à ma mère, et elle détachée d'eux détachés d'elle par les temps, elle a le sentiment qu'elle est dans une époque où les liens qui l'attachaient à elle-même sont tombés, elle flotte au-dessus de la ville et elle n'aperçoit rien du tout d'elle-même. Sa flotte coule. (p. 126)

Sans visage donc des noms pour l'écriture sans ambages. Le temps du témoignage presse, la mémoire d'Ève commençant à faire défaut (p. 127, 131 entre autres, mais aussi oubli des noms communs). En outre, l'invocation des morts dans le salon des femmes commence par la prononciation du nom « Osnabrück », une prononciation qui transfigure le visage d'Ève « comme sur le rivage de l'Océan on découvre un os laissé par un cétacé, admirable férocité » (p. 128). Les aliments appellent les lieux pour Ève, mais les toponymes appellent les disparus. Osnabrück ville des os, lieu des morts, un au-delà ou un en-deçà qu'il s'agit de faire remonter dans le salon de la maisonnée cixousienne (**illustration 21**). Ou plutôt qui remonte de manière inopinée par association d'idées, par association de mots. Un défilé de fantômes. C'est pour cela que, dans le cadre de l'intertexte odysseén, il convient de parler de *nekuia* plus que de *katabase*⁵². Si la vie d'Ève est faite d'exils et de voyages, si *Osnabrück* est le récit d'un retour impossible au pays natal, à l'ouverture du livre, Ève ne se déplace plus faute d'âge, son univers s'étant réduit au microcosme du voisinage, à la vie de quartier, locale. Ève ne descend donc pas vers les morts mais les fait remonter vers elle, vers sa

⁵² Je dois à Hélène Cixous de m'avoir mis la puce à l'oreille sur ces distinctions. Hélène Cixous, séminaire, C.I.Ph., Paris, 24 mai 2013.

fille, pour les lui présenter. Passeuse de mémoire. Ils finiront dans le livre qu'Ève ignore encore au moment où elle dit. L'évocation des morts a lieu au chant XI de l'Odyssée, l'Odyssée, je le rappelle, qui consiste quasi dans son entier en un récit par Ulysse de ses aventures autour d'un banquet chez Alkinoos. Ulysse y raconte donc son arrivée chez les Kimmériens où il réalise, au soir, le sacrifice-téléphone – puisqu'à fonction d'appel pour les âmes mortes – selon les instructions fournies auparavant par Circé :

Là, pendant qu'Euryloque, aidé de Périphète, se charge des victimes, je prends le glaive à pointe qui me battait la cuisse et je creuse un carré d'une coudée ou presque ; puis, autour de la fosse, je fais à tous les morts les trois libations, d'abord de lait miellé, ensuite de vin doux, et d'eau pure en troisième ; je répands sur le trou une blanche farine et, priant, suppliant les morts, têtes sans force, je promets qu'en Ithaque, aussitôt revenu, je prendrai la meilleure de mes vaches stériles pour la sacrifier sur un bûcher rempli des plus belles offrandes ; en outre, je promets au seul Tirsias un noir bélier sans tache, la fleur de nos troupeaux⁵³.

Arrêtons-nous un instant sur cette prière précédant le sacrifice. Si Hélène Cixous écrivaine associe sa mère à Homère⁵⁴ du fait de son talent oratoire, si nous même la rattachons davantage au personnage d'Ulysse « l'Homme aux mille tours⁵⁵ », laissant à Hélène myope, narratrice et scriptrice, le rôle d'Homère dans cette affaire, il convient

⁵³ Homère, *Odyssée*, édition de Philippe Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 205.

⁵⁴ Voir surtout Hélène Cixous, *Partie, op. cit.* et *Homère est morte...*, op. cit.

⁵⁵ Homère, *Odyssée*, op. cit., p. 25.

de se demander, à la lecture de cet extrait, si, de nouveau, les fonctions ne sont pas en train de se réorganiser dans *Osnabrück* à l'ouverture du récit pythique (p. 131). Ne serait-ce pas Hélène qui construit le *templum*, page blanche d'écriture, à la farine, avec son stylo – glaive à pointe ? Je rappelle également que le lait – mais à la casserole et à la confiture – est la denrée inaugurale d'*Osnabrück* (en revanche point de vin). Nous avons vu également l'assimilation à plusieurs reprises d'Ève à la vache sacrificielle. Encore une fois, tout circule, se métamorphose et s'hybride, sans nécessaire contradiction puisque la mère est la fille est la sœur est la mère selon les lieux et les moments.

Achevons l'invocation :

Quand j'ai fait la prière et l'invocation au peuple des défunts, je saisis les victimes ; je leur tranche la gorge sur la fosse, où le sang coule en sombres vapeurs, et, du fond de l'Érèbe, je vois se rassembler les ombres des défunts qui dorment dans la mort : femmes et jeunes gens, vieillards chargés d'épreuves, tendres vierges portant au cœur le premier deuil, guerriers tombés en foule sous le bronze des lances. Ces victimes d'Arès avaient encor leurs armes couvertes de leur sang. En foule, ils accouraient à l'entour de la fosse, avec des cris horribles : je verdissais de crainte. Mais je presse mes gens de dépouiller les bêtes, dont l'airain sans pitié vient de trancher la gorge : ils me font l'holocauste, en adjurant les dieux, Hadès le fort et la terrible Perséphone ; moi, du long de ma cuisse, ayant tiré mon glaive à pointe, je m'assieds ; moi, j'interdis à tous les morts, têtes sans force, les approches du sang, tant que Tirésias ne m'a pas répondu⁵⁶.

C'est donc le sang qui attire les morts, « têtes sans force » - à l'inverse, chez Cixous, manque les têtes aux noms. Sang principe de vie. Dans l'hypothèse où Cixous armée de son stylo (*stylus*, stylet, pointe, poinçon) est Ulysse, Ève serait la vache et le sang celui du matricide, non pas l'initial post-traumatique des enfants de dix ans, mais

⁵⁶ Homère, *Odyssée*, *op. cit.*, p. 205-206.

l'actuel : le livre, qui attire la foule innombrable des trépassés familiaux du siècle. Mais Ève incarnerait tout autant Tirésias : femme-homme au corps formé de lignes droites, dite Totote par les hommes de la maison – le père avant, puis le fils en héritant – donc Toth :

Totote est un diminutif de Toth. Plus l'on diminue plus l'on augmente. Plus l'on veut dire grand plus l'on se rapproche du silence. Dieu est une syllabe. Plus l'on aime moins l'on nomme. (p. 51-52)

Une poétique de l'économie graphique qui rejoint la poétique culinaire *èvienn*e. Donc Ève en Totote en Toth gardien des morts, et à fonction de médiation entre les mondes dans le récit, vers le territoire souterrain à partir de la cuisine et jusqu'à la chambre-bureau d'Hélène, cuisine lieu des rituels magiques maternels, lieu de ses recettes (**illustration 21**). Et nous voyons donc à quel point l'univers cixousien-osnabrückien est, plus qu'un univers carnavalesque, un univers quantique en reconfiguration perpétuelle. Un monde processuel, une création en genèse éternelle, une terre gravide à jamais. Inachevée par Dieu. Du point de vue religieux comme du point de vue littératien, le texte cixousien est donc fondamentalement blasphématoire, brassant sans cesse toute définition, toute séparation, tout attribut. Un livre impure. Sacrilège.

La littérature a ceci de pratique qu'elle peut s'excepter de la logique aristotélicienne et du principe de non-contradiction. Comme de l'espace euclidien

d'ailleurs. Nos femmes narratrices ici peuvent donc être aisément multimodales. La remontée des morts intervient au milieu de l'ouvrage (à partir de la p. 125), après le procès de « *la fatma* » et le traité de paix/pets qui s'ensuit – les pets faisant « phrase » après tout car « souffle de la vie » aux aussi (p. 123). Un conte comme don compensatoire et de réconciliation de la part d'Ève, après ces altercations, avant l'aveu par la fille au lecteur de sa tentative de meurtre, de sa trahison⁵⁷, avant la réorganisation de la succession et le dialogue sur le père. Mais non pas un don aliment réel comme il est de coutume chez la mère, mais bien un aliment au sens d'Hélène, des mots, des phrases, une histoire du temps passé et des temps multiples, un mythe. Où l'on retrouve Ève en Ulysse tentant un dernier voyage pour accoster à la terre de sa fille. Un voyage dictée par la mort qui s'en vient, par la vieillesse et l'éloignement du passé encore plus dans le temps. Est-ce pour autant que la langue⁵⁸ d'Ève se rapproche de la langue

⁵⁷ La prise de note sur le récit pythique, donc *Osnabrück* lui même, consistant en une autre forme de trahison. En effet, Hélène passant à l'écrit dit avoir « craqué » (p. 131).

⁵⁸ J'entends « langue » ici non au sens des linguistes mais comme cosmologie concrète et praxis véhiculée dans les mots inscrits dans les corps des locuteurs, et des mots qui sont des gestes, qui ont des effets pratiques. Donc pas de la différence allemand/français qui, somme toute, ne dérange pas les dictionnaires.

d'Hélène – puisqu'après tout là est leur différence originale ? Nenni. La langue d'Ève reste une langue de l'oral, et rude, la langue d'une conteuse que la narratrice continue d'opposer à sa propre pratique du récit écrit, l'écrit formant grotte. Donc un récit d'abord dialogique, la distinction mère-fille s'opérant par l'italique quand il représente les incises d'Hélène (p. 131, 134, 135, 137, 140). Une distinction qui est aussi liée à un régime différencié de vitesses. La mère va trop vite, la fille peine à la suivre, qui veut à plusieurs reprises l'interrompre, ne pouvant plus suivre Ève montée sur ses grands chevaux, prise dans la confusion des noms : « Je fais des pierres tombales de toutes ces personnes qui ont disparu, ça me fait mal au cœur s'il en manque » dit Ève (p. 140).

Finalement, une panne se présente : qui est Selma ? qui est Jenny. Alors Ève descend un peu de son vélo qu'elle faisait tourner depuis le début sur la place principale d'Osnabrück. :

Il s'ensuivit un moment de communion paisible comme si nous avions fini par tomber d'accord. Ma mère mit le pied par terre et le vélo s'arrêta. On se reposait. Ce calme est la façon de l'amour dans la maison. On s'assied autour de la table et chacun dit une chose à la place d'une autre, l'amour consiste à dire une phrase qui veut dire une autre phrase, ce sont des phrases insignifiantes mises pour les déclarations d'amitié que l'on ne peut formuler qu'ainsi déguisées. Ainsi je dis : tu ne trouves pas qu'il fait *très* froid ? (p. 143)

La communion n'est donc pas alimentaire mais s'organise autour de phrases toutes faites, autour de mots mis à la place d'autres, c'est-à-dire dans le cadre polyphonique de la doublé énonciation, du sous-entendu et de l'implicite. Des « énoncés-costumes » (*idem*) qui mettent en œuvre la fonction phatique du langage. Outre cela, ils ont la propriété de s'appuyer sur des « petits mots » évaluatifs : « Par exemple si l'on enlève TRÈS et BIEN cela n'a plus du tout le même sens. » (*Idem*). Mais le petit est le grand dans ce récit. Le « *très* froid » vaut pour la mort et la visitation des fantômes, l'évocation de la météo pour l'invocation aux dieux des Enfers. Et, bien sûr, Ève ne perdant rien de sa pragmatique, elle évoque ensuite le repas du soir – des asperges – et ses courses au Carrefour, courses d'un autre type mais tout aussi nécessaires. Et le récit reprend, à la demande d'Hélène, la fille ne pouvant s'empêcher de flatter la mère, à la fois parce que vice infantile et comme contre-don, la suivant à son tour sur sa terre maternelle (p. 144-145).

Ève conte donc mais différemment d'Omi. Chacune a sa façon, plus gaie pour la première, plus triste pour la seconde : « À les suivre [les personnages racontés] on voit bien les goûts personnels de l'auteur, sa mentalité et sa morale. » (p. 128). Petite

conclusion mimétique du discours écolier, à la Sainte-Beuve, toute pleine d'ironie de la part de la fille, troisième génération de conteuses même si elle ne se reconnaît pas telle, Hélène qui s'empare à son tour dans *Osnabrück* des personnages de la mythologie familiale, oncles et tantes. Qu'est-ce qu'un conteur ? Je reprendrai ici, en les synthétisant, les propos de Walter Benjamin⁵⁹ sur le sujet. À l'origine du conteur, il y a l'expérience transmise de bouche à bouche : « “Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter” dit le proverbe⁶⁰ ». On ne saurait mieux l'appliquer à Ève. Le conteur est également quelqu'un qui a développé un intérêt pour les questions pratiques. Il est donc de bon conseil, pratique la suspension du jugement analytique et la concision du propos. Le conteur transmet directement à ses auditeurs la mémoire d'une société du passé au présent sur un ton le plus souvent comique et burlesque. C'est quelqu'un qui vit dans la proximité à la mort, détenteur d'une longue vie d'où il tire son expérience.

⁵⁹ Walter Benjamin, « Le conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 114-151. Comme le rappelle Pierre Rusch (note 1, p. 114), « conteur » traduit mieux *Erzähler* que « narrateur », *Erzähler* désignant celui qui raconte une histoire, dans sa dimension concrète, celui qui la profère, le raconteur, et non une figure interne au discours.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 116.

Nous voyons donc que le personnage d'Ève entre dans tous les cadres de cette description.

Cependant, la thèse de Benjamin est d'opposer le conte au roman et plus précisément au récit écrit, l'écriture comme pratique coupant l'interaction communautaire mais isolant surtout le romancier des conditions pratiques de l'existence et des métiers manuels, le paradigme d'exercice du conte résidant, pour lui, dans l'artisanat : « Dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir, par les gestes rodés dans le travail, elle soutient de mille manières ce que la bouche dit⁶¹. » Comme si l'écrivain, justement, n'écrivait pas de ses mains et vivait dans l'abstrait. Le romancier et le lecteur se tiendraient en outre du côté de la mort tant parce que ce sont deux pratiques singulières que parce que le genre met en récit des vies et le sens de ces vies : « Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espérance de réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit⁶². » Comme l'écrivain, le lecteur serait donc

⁶¹ *Ibid.*, p. 150.

⁶² *Ibid.*, p. 139.

« sarcophage⁶³ », mangeur de chairs mortes, cannibales en outre, mais ça Cixous le sait dès sa thèse universitaire, nous l'avons vu plus haut. Or nous avons vu l'importance de la main et de l'écriture manuscrite pour Cixous, qui travaille en atelier, à la fois comme un peintre et comme un architecte. Nous avons vu qu'*Osnabrück*, en plus de retranscrire le témoignage d'une survivante d'une époque, fait état de l'expérience directe de la narratrice avec l'objet de la narration, avec sa mère prise sur le vif et dans des situations langagières d'interaction avec sa fille. Puis elle écrit sur sa mère, « sur » : à propos et au-dessus, mais aussi à côté d'elle, tout près, par des notes – comme en attestent les archives – à l'instant même de l'événement qu'est Ève. Certes la lecture reste solitaire – quoi que, pour moi, en situation d'enquête, cela se modalise un peu. Mais il ne saurait non plus s'agir de se délecter de la mort. Bien plutôt, lisant *Osnabrück*, nous nous délectons de la vie et de la vitalité du récit, de son caractère instable et insaisissable. De sa fantaisie. Ainsi Hélène Cixous n'est pas seulement narratrice, n'est point romancière ni écrivaine en ce sens – les écrivains au sens de Roland Barthes également –, mais bien une conteuse, une raconteuse en ceci aussi qu'elle est l'auteure et l'écrivaine réelle, de

⁶³ Noëlie Vialles, « La viande ou la bête », *Terrain*, 1988, n° 10, en ligne depuis le 21 mars 2005, <<http://terrain.revues.org/2932#tocto1n2>>, page consultée pour la dernière fois le 7 octobre 2014.

chair. Voilà aussi comme court-circuiter la notion de fiction et les problématiques autobiographiques si pauvres quant à l'écriture cixousienne.

En outre, la voix cixousienne – déjà polyphonique en soi et mêlant les cosmologies contraires, interagit, dans le récit, avec la voix de sa mère elle aussi écho d'autres voix de plus loin. Nous sommes ici en présence de deux voies réelles, de deux bouches, qui passent, d'une troisième en amont, le récit entre les générations. Ce n'est donc pas un auteur, ni deux ni trois qui maîtrisent le récit mais une multitude :

Tu crois être l'auteur ? Cette fois tu as commencé à écrire pendant l'été et sur ta mère, songeai-je, et c'est avec une certaine gaîté que tu es arrivée ce matin au confluent des générations, tu avais déjà peint plusieurs épisodes cela vivait cela parlait, croyais-je, mais dans la grande salle que tu croyais chez toi des ombres jeunes avec leur appétit qui ne se gênent pas pour dérober des feuillets de ton écriture, l'une dans un grand rire disait : ceci est à moi, je vais corriger, changer manger, d'autres dans les coins rongeaient mes vers, non dis-je c'est moi l'auteur maintenant, cependant il venait du monde de tous les côtés [...]. (p. 145)

Une multitude affamée. Affamée de papier, réunie en ce banquet funèbre autour d'une « table longue et blanche » (p. 146), pour la cène qui est le récit écrit, que tous aient voix au chapitre comme on dit. Et Hélène devient à son tour Jésus-Christ l'agneau du sacrifice, après le père au poisson et la mère en vache à l'omelette : « les convives morts

mangent et boivent mon sang avec grand appétit comme des gens qui ont gagné la partie » (p. 146). Hélène finit quand même par arracher un champignon à tous ces morts de faim. Et si le thème de la table, de la nourriture et des repas ponctue tout le conte d'Ève (manger maigre, biscuits secs, *essen*, gâteaux, petits pois, légumes secs), la *nekuia* entamée dans le salon (p. 125) s'achève donc autour de la « table de destin funèbre » : « Festin, dit ma mère, tu as fait une faute. Ah oui cette faute c'est la mienne, j'en suis l'auteur. » (p. 147). Cette mutation du D en F, du F en D, ce passage de la consonne fricative labio-dentale sourde d'Ève à la sonore voisée occlusive d'Hélène n'est-elle pas au fond le schéma phonique d'*Osnabrück*, l'alternance du « destin » au « festin » la trame dialogique et logogénétique de l'écriture du livre, qui cache, au fond, l'antinomie structurale de la mort et de la vie (tout comme les expressions « morts de faim », « mourir de faim » qui s'appliquent très bien ici aussi). La fille faute, jusqu'à la fin. Puis l'orthographe est liée à l'écrit. Alors c'est son destin.

Finale, après un petit coup de cloche-Temps, le coq interrompra définitivement le festin et la cène de famille, mais au coucher du soleil paradoxalement. Coq : animal psychopompe, qui intervient pour faire s'évaporer à l'aube le fantôme du père d'Hamlet par exemple, mais aussi coq emblème de la Gaule très Française, symbole ironique en cela tant sont vaines toutes ces étiquettes au regard de l'histoire, au regard de la loi des ancêtres. Hélène hérite donc bien de sa mère, écrite d'une forme d'écriture réoralisée. Littérature seconde et littérature pour la vie, en effet. « Debout les morts ! », chante-t-il (p. 149). Jusqu'au cœur du tragique, le comique fait irruption,

traces d'Ève. Où comment inscrire la *nekuia* dans la tradition burlesque. Ce soleil qui se couche et cette nuit qui vient, c'est aussi la fin de la projection au cinéma. Car Hélène a fait grotte, ne l'oublions pas. Une grotte qui reprend celle de l'expérience initiale de la magie de l'art dans le Rialto de Bérard. Et le vélo-cheval d'Ève chamanisée en Pythie ne serait-il pas la bobine de la pellicule, du fil de la parole, par elle et ses pédales actionnée ? Son film, leur film à elles deux, en binôme, coupé, monté, photographié, dialogué, un film où l'on verrait, comme dans tous les vieux classiques, des disparus reprendre vie à jamais.

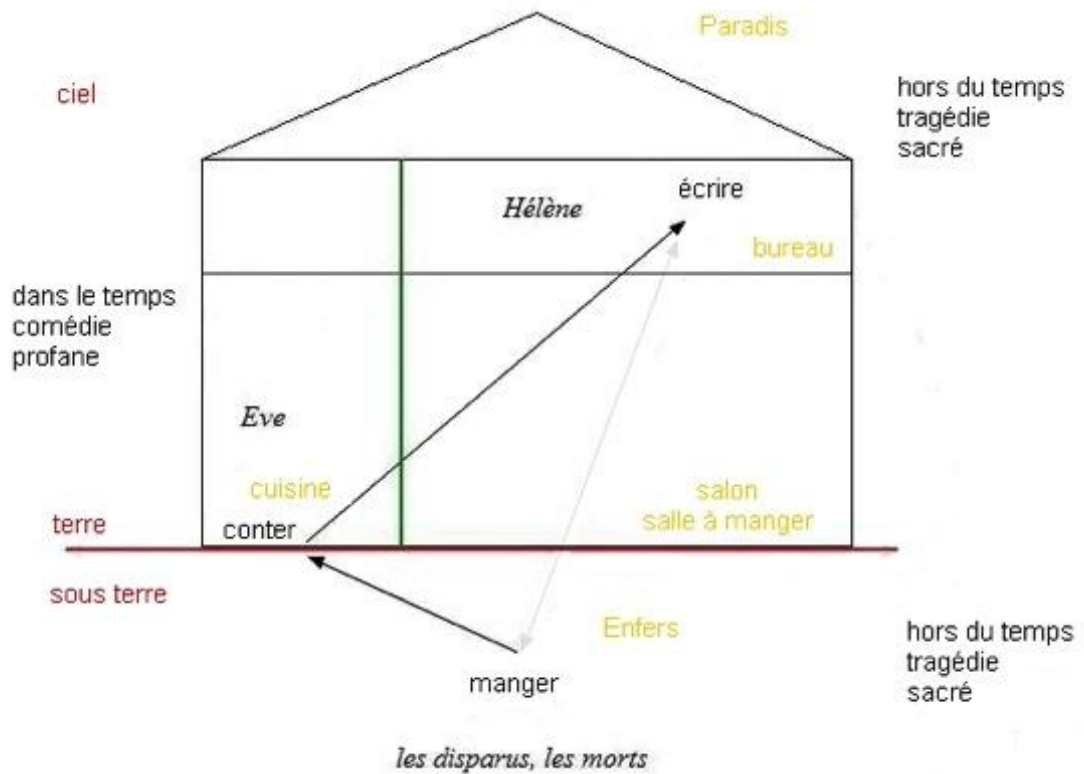


Illustration 21 : La scène d'énonciation cixousienne, chronotopes narratifs en mouvement et construction collective du livre. Image : Alice Delmotte-Halter.

« Il n'y a aucun rapport entre le temps qui règne en haut de la maison, et le temps qui roule ses jours ordinaires en bas, sinon cet escalier démesuré, et moi-même qui passe du cercle sacré aux couloirs et au vestibule de l'immeuble. » (p. 175)

6. *RE VOIR*

« Ce garçon, Monsieur, ne s'est jamais nourri des friandises qui foisonnent dans les livres ; il n'a jamais, comme qui dirait, mangé du papier ; il n'a jamais bu d'encre ; son intellect n'est pas approvisionné ; c'est un animal sensible seulement dans les parties grossières. »

Shakespeare, Peines d'amour perdues.

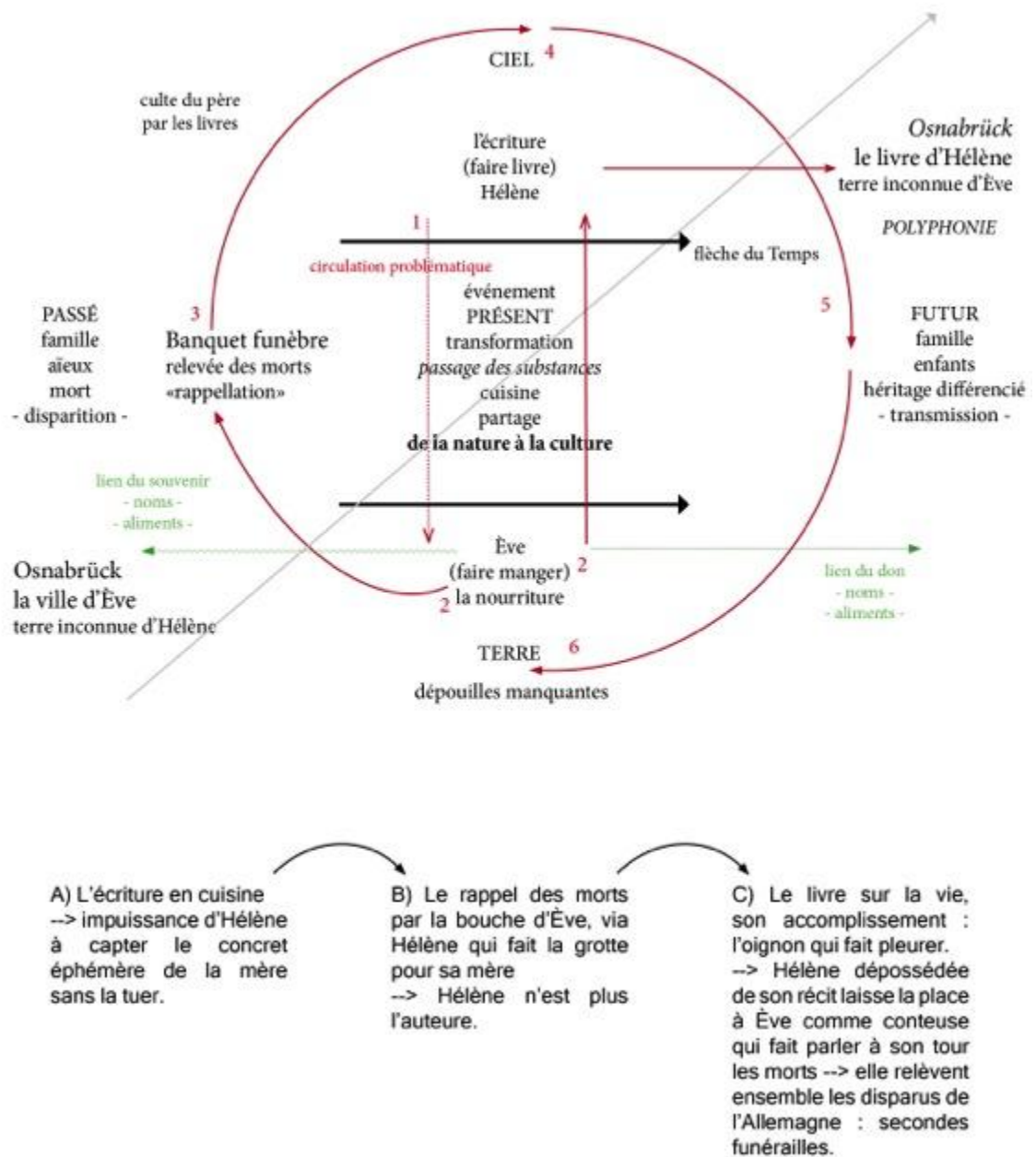


Illustration 22 : *Osnabrück* en dessin ou un parcours orphico-gastronomique dans le livre-grotte qui en est justement le fruit. Image : Alice Delmotte-Halter.

Osnabrück, un récit au carré c'est-à-dire à la puissance 2 : deux voix mais des langues innombrables, et deux mains seulement à l'écriture, celles d'Hélène, celles d'Ève équeutant les haricots verts. L'échange différencié et non-équivalent permettant la mise en mouvement de l'ensemble dans le sens des aiguilles d'une montre, en un mouvement centrifuge.

6.1. *Les sorties du récit*¹

Réparations

Il y a donc eu banquet familial, par-delà les espaces et les temps, banquet funèbre comme secondes funérailles entraînant une communion *filiale* par la saveur des

¹ Je pastiche Roland Barthes qui m'a doublé aussi quant au concept de mots fétiches. Roland Barthes, « Les sorties du texte », *Œuvres complètes IV (1972-1976)*, Paris, Seuil, 2002, p. 376.

mots à l'oreille, mots d'Ève sur eux, son conte plurivocal comique et cruel, un conte recueilli, rassemblé, ramassé dans la maison-grotte-livre, dans le O, par la fille, via la cuisine (**illustration 22**). Alors Hélène peut faire portrait, peut faire livre, sans lettre à mort sa mère, sans la figer dans l'écrit, puisque sa parole, à Ève, est vie, puisqu'Ève dévoile un théâtre en elle, est emportée à son tour, est transportée sur la scène par son vélo-cheval, sur la scène du théâtre de l'invocation, de la « rappellation » (p. 148), invocation qui devient – du fait de l'ensauvagement d'Ève emportant sa fille dans sa course (et le vélo devient voiture) – un sabbat dans l'espace du *saltus* qui fusionne en final avec le corps de la mère, comme dans la liste initiale des brouillons vue plus haut :

À ce moment-là nous roulions en voiture dans la forêt immense des vents noirs soufflaient et il n'y avait personne sauf des milliers d'arbres qui pliaient, plusieurs d'entre eux s'écroulèrent à bout de forces, et je pleurai. C'est ma mère, pensai-je, une forêt de créatures, des semblables magnifiques et soudain condamnés. (p. 148)

La comptabilité d'Hélène évalue à cent vingt-quatre le nombre des morts évoqués sur la « liste hécatombe » (p. 149). Nombre hyperbolique, « nombre pur² » aurait dit Duras, nombre des évoqués familiaux ou plutôt invoqués ici, ramenés momentanément à la vie par leur nomination puis à nouveau ensevelis le soleil tombant. Il ne s'agit donc pas d'un cortège funèbre ni d'une danse macabre mais bien d'une réhabilitation d'identités, de redonner vie un moment par le récit à ces malemorts disparus dans les fours crématoires ou dans des pays inconnus, les os partis en fumée ou dispersés loin de la terre natale. Victimes de l'Histoire avec sa grande H. Dans le judaïsme orthodoxe, en outre, le cadavre doit être intègre pour que les rites d'inhumation et de deuil puissent être accomplis dans de bonnes conditions – deuil, je le rappelle, marqué pour les proches par l'abstinence de viandes et de vin et la claustration, ce qui correspond à la situation d'Hélène (période dite « des sept jours »). Les femmes, nos deux sorcières, réalisent donc ici une sorte de sabbat consistant en une cérémonie de secondes funérailles : un traitement symbolique des corps morts, ici des corps-noms par la narration, destiné à leur assurer une sépulture éternelle et définitive.

² Marguerite Duras, « Le nombre pur », *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 107-113.

Cérémonie païenne, évidemment, et magique, consistant pour la mère à passer le relais de la mémoire depuis Omi jusqu'à Hélène, consistant pour la fille à faire lien, à se rapprocher de sa mère la plus étrangère, de « consacrer une cérémonie » (p. 18) à l'Ève adorée, sainte et parfaite, donc comme le soleil³, donc comme l'omelette. Je postule alors ici cet axiome : dans *Osnabrück*, l'omelette est à Ève ce que dans le christianisme, l'hostie est à Jésus, deux aliments emblèmes de la pureté, ronds, beiges dorés, plats, littératiens, au lieu de chair, transsubstantiés. Où l'on comprend alors qu'Hélène est cannibale dès très petite en fait et qu'ainsi elle a pu incorporer sa mère.

Il n'y a plus à peindre Ève, donc à l'ensevelir, il y a à l'écouter. Parlant de ses morts, Ève s'approche d'Hélène, elle qui recueille, construit à partir de ses notes un palais, une grotte, voire même relance sa mère vers d'autres morts, jouant le rôle de la bonne fille pour lui complaire :

³ La narratrice parle de « système solaire » à propos de la constellation formée par sa mère et elle enfant avant la grande « séparation » (p. 65).

Je m'entendis lui demander avec un ton d'une complaisance affectée qui m'exaspérait : C'est bien tante Hete qui est morte à Theresienstadt ? Les os sont lancés. Aussitôt elle s'élance à fond de train. Heureuse de mon désir feint. (p. 145)

Le mot secret n'est pas dit : Holocauste, déportation, Shoah, crime contre l'humanité. Codage. Même si partout les trains, des rêves de train et de nains dans le récit. Les os sont lancés oui mais nous n'en saurons pas davantage sur ce point-là. Sauf que jaillit soudain à l'oreille, la rime, terrible, l'association : Osnabrück/Ravensbrück, le camp des femmes. La cuisine dans le livre ne sera donc jamais un festin mais bien celle d'un deuil, perpétuel, du moment où c'est Ève la chasseresse, l'Artémis chargée d'aller prendre gibier. Carnaval toujours emprunt de Carême et jamais aucun rite complet. Et le livre, terrible, cruel, suit la mère dans l'histoire allemande. Et le livre se fait, seul, malgré la fille embarquée, fille passeuse, vers le lecteur, vers la futurité. Passage mémoire : l'une comme l'autre y ont intérêt. Leur récit dialogisé rend alors « les morts féconds⁴ », fécondité nouvelle du passé rendant possible la résolution des contradictions

⁴ Magali Molinié, « Faire les morts féconds », *Terrain*, 2014, n° 68, p. 70-81.

cognitives quant à l'identité de Pierre, quant à l'identité d'Hélène, quant à leur manière d'hériter, de maintenir la bonne distance à la mère, etc.

Pour les résolutions enclenchées par le festin funèbre, je liste :

- Le livre qui naît et s'autonomise au point de suivre Ève « comme un chien » (p. 151) ;
- Hélène qui peut écrire sur sa mère vivante finalement : réalisation de l'inceste magique avec le livre comme son fruit ;
- L'aveu par Hélène au lecteur de sa tentative de matricide donc son absolution ;
- L'entrée d'Ève dans un âge pour aller vers la mort, dans un état intermédiaire d'existence, la vieillesse : « J'ai l'âge », dit-elle ;
- Le retour du père mort, sa dernière visitation (p. 173-174) ;
- L'anniversaire des cinquante ans d'Israël (p. 176) ;
- L'aveu du frère quant à sa complicité dans la tentative de matricide (p. 182-190) ;
- L'aveu de la mère sur ses sentiments à la mort de son mari, mort pour cause d'« Escalier » qui conduit à la « Mort » « et je n'ai rien pu faire étant étrangère » (p. 203) + deuxième acte de cannibalisme par Hélène qui cette fois-ci mange réellement son père (p. 191-204) ;
- La visite des femmes au cimetière pour y voir Omi « pour son anniversaire » (p. 195-196) ;
- L'émancipation de Pierre quant au schéma paternel (p. 207-218) ;

- L'entrée en allemand d'Hélène et la domestication de l'idée de séparation d'avec sa mère, donc de sa mort qui devient envisageable, les larmes étant cachées par l'oignon et se résolvant dans le frottement du nez. Ève pour qui les mots commencent déjà à s'en aller, l'oubli signant l'entrée en vieillissement pour les deux femmes (p. 219-228). Ainsi elles vont aux Pompes Funèbres choisir un cercueil ensemble (p. 226-228). Ainsi le suicide envisagé ou que sa fille lui donne la mort pour Ève (p. 62-63). Quête de la bonne mort, préparation à l'euthanasie, une mort qu'Hélène pourra voir de loin, contrairement à celle de son père qu'elle n'a jamais vécu, en fait. Une écriture comme domestication des passions et réparation du traumatisme que représente l'affect trop intense, débordant. Voilà pour le récit dans le livre et ses fonctions quant à la narratrice, quant à la narratrice uniquement. Une mort aujourd'hui advenue où le livre encore aide et fait lien, téléphone. « Mais tout ceci n'est peut-être qu'une fiction ? » (p. 179)

Du plateau du théâtre, à la cène de l'hagiographie, à la scène de ménage, à l'écran de cinéma

La *nekuia* commensale, dialogue entre les morts et les vivants autour de la table, déclenche donc la parole entre les vivants et les vivants, mère – fils – fille, les réconcilie avec leurs morts plus proches – Omi, le père, les oncles et tantes figurant, eux, les *grands ancêtres* – et permet ainsi leur mise en mouvement tant physique – au cimetière – que psychique – la libération quant aux modèles. Le mouvement qui est vie, *anima*, animation et âme. Tout comme la libération du souffle de vie : les pets. On rit dans *Osnabrück* et beaucoup, et toujours autour de la table. Du moins, le lecteur rit. L'effet comique de la paire contrastée Ève-Hélène ne le cédant en rien au duo de Laurel et Hardy. Quand Hélène est seule, elle pleure, elle chante des thrènes ou bien des élégies. C'est la dialogisation des univers pluriels mère-fille à la fois si proches et si antagonistes, c'est ce frottement qui crée le *witz* entre deux conteuses finalement, entre deux générations de brodeuses. Rien du rire rabelaisien donc, lié lui à la jouissance de la matière du référant. L'humour chez Cixous est avant tout lié aux corps et aux situations. Un comique visuel ou sonore, qui joue de la musique de la langue, dans un univers non fixiste où tout peut être reconfiguré à chaque instant, où tout peut être ensemble, où rien n'est achevé vraiment. Un comique du glissement, d'un glissement qui en passe paradoxalement par l'ellipse et la parataxe, par la mise bout à bout d'images hétérogènes cosmologiquement mais finalement, se conjuguant dans le montage, complices et amusantes – Toth/Totote, le poulet chez Hamlet, Ève en vache-mouton, Hélène Érynie puis chauve-souris, de manière emblématique la cérémonie d'enterrement à l'église de la Trinité qui devient pour Ève un « théâtre gratuit » (p. 101), etc. Ève dans sa réalité, si elle est une image du Christ, de la femme primordiale

voire d'Hestia ou d'Aphrodite tour à tour, de par sa vitalité, intervient, interrompt le récit et coupe à la manière de ces longs tirets p. 119 ou 121 qui sont elle, qui font glisser la lecture et changer de registre. Comme une peau de banane. Ainsi se constituent au fil du texte de véritables saynètes s'organisant en une succession syntagmatique par montage et accumulation. Des sketches mais au sens propre aussi : de véritables croquis pris sur le vif par Hélène, saisis à feu vif. En ce sens, l'écriture de Cixous est une cinémato-graphie, mais l'écriture seulement et non l'univers représenté dans le récit.

En effet, dans le dit, dans la *mimésis*, là est la scène du théâtre, là est le lieu des personnages et la scène microcosmique des passions humaines. Là également est le comique. Reprenons les attributs du théâtre tels que le pense la poétique cixousienne. La scène du théâtre est le lieu du sacrifice⁵. Mais, de manière baroque pour l'écrivaine-dramaturge, « le monde est un théâtre⁶ », un *theatrum mundi*, comme notre cœur

⁵ Hélène Cixous, « Écrits sur le théâtre », *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, op. cit., p. 251.

⁶ *Ibidem*, p. 255.

d'ailleurs⁷, selon une loi d'emboîtements, de poupées gigognes. Du sujet à l'univers : la culture comme objet fractal aussi bien. Il fait jouer terreur et pitié en vue de la *katharsis*, pour que le spectateur vive et ressente des émotions qu'il a enfouies dans la vie réelle⁸ et ce à propos d'histoires de famille qui sont l'origine de la tragédie qui est l'histoire :

Le Théâtre a gardé le secret de l'Histoire que Homère avait chanté : l'Histoire est faite d'histoires de maris, d'amants, de pères, de filles, de mères, de fils, de jalousie, d'orgueil, de désir. Et il y a des visages qui lancent des flottes de mille voiles et détruisent des villes⁹.

En outre l'écriture dramaturgique est une écriture collective donc polyphonique¹⁰, « invocation », alors que l'auteur du livre lui « écrit à Dieu », seul, le livre faisant

⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁸ *Ibid.*, p. 258-259.

⁹ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰ « Car l'auteur perd un moi mais se multiplie en vingt personnages, enivrante consolation. » *Ibid.*, p. 265.

« prière¹¹ ». La réception est également collective et semblable en cela à la religion qui, étymologiquement, relie¹². Du point de vue des comédiens, l'incarnation s'opère par le biais de la parole et surtout de l'acte de nomination¹³. Il faut donc que l'écrivain-dramaturge apprenne à « écrire-comme-on-parle », « c'est-à-dire à feu vif. Incandescemment¹⁴. » À force d'incarnation, les comédiens deviennent mères de leurs personnages à qui ils donnent naissance à force d'abnégation. Mourir pour faire naître un autre¹⁵. Comme Ève est mère également, et sage-femme. Comme elle a donné naissance, dramaturge à son tour en cela. et incarnation par les personnages qui deviennent des autres. Abnégation du moi de l'auteur comme du moi des comédiens. Ne

¹¹ *Ibid.*, p. 261 pour les trois dernières citations.

¹² *Ibid.*, p. 256.

¹³ *Ibid.*, p. 261-262.

¹⁴ *Ibid.*, p. 262.

¹⁵ *Ibid.*, p. 263.

pas « écrire » en écrivain mais laisser parler, laisser vivre : « la vérité du personnage est dans l'instant¹⁶ ».

La marque du succès de cette dépossession-incarnation, tant du point de vue des comédiens que du dramaturge est le rire. À un moment « le cordon ombilical est coupé¹⁷ » :

¹⁶ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷ *Ibid.*, p. 276.

C'est alors que surgit le signe suprême de la liberté : le rire. Nous rions. Même si telle scène est tragique : c'est que la source du comique, c'est justement l'absolue liberté d'expression. Fût-il au fond du malheur, l'homme dont la langue est libre peut affronter les dieux. Et c'est cela qui nous fait rire : que chacun dise dans sa langue noble ou populaire, leurs quatre vérités aux forces du destin et à l'humanité. Et que le personnage passe par dessus l'auteur. C'est la franchise qui nous fait rire, ou plutôt l'affranchissement, quand *survivre* et jouer s'échangent entièrement¹⁸.

Le théâtre est le lieu de la passion et de la magie, lieu du banquet funèbre dans *Osnabrück* et la maison des femmes. Mais nous lisons un livre, un récit qui reprend toutes cette comédie shakespearienne. Nous lisons seuls un texte écrit dans la solitude également, dans le recueil, et qui s'adresse à l'au-delà non au monde. Une écriture dialogique, de moments assemblés, dont les archives laissent poindre le travail de montage quasi-cinématographique, sur la table de l'atelier : assembler des feuillets en bandes organisées de gauche à droite¹⁹. Un livre blanc, une page biplan, un « écran ».

¹⁸ *Ibid.*, p. 276-277.

¹⁹ Hélène Cixous, entretien, Paris, 14 novembre 2011.

Un monde, oui, « qui a perdu son épaisseur, ses profondeurs, ses trésors²⁰ », écran de l'image en mouvement ou de l'imprimé. Hélène Cixous, écrivant, enregistre et filme. *Osnabrück*, l'*Osnabrück* que nous lisons, est la captation et le montage, sur pellicule, du théâtre d'Ève, d'Hélène, de Pierre et des morts comme personnages. Un film dont Ève serait la metteuse en scène et Cixous la réalisatrice. Un cinéma comme narration et narration tragique tant les mots écrits nous éloignent de la présence réelle et de l'aura des personnages. L'événement a eu lieu, dans le passé, et nous n'en avons plus qu'un document, qu'une enveloppe, désincarnée. La narration d'un jeu de rôles qui a permis de libérer les comportements et les paroles par un retour dans le passé et la réincarnation des morts un court temps. Nous pourrions même envisager de réadapter le récit à la scène de théâtre ou au plateau de cinéma. Car, après tout, de la cuisine à la tombe, au bureau, de la scène du théâtre au plateau du cinéma à la page du livre, il ne s'agirait finalement que d'un changement d'échelle d'une portion d'espace sur laquelle les corps des vivants, les âmes des personnages et les jambages des lettres s'élèvent et dansent en chantant.

²⁰ Hélène Cixous, « Écrits sur le théâtre », *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, op. cit., p. 254.

L'écrivante

Le modèle cinématographique de l'écriture d'*Osnabrück* vise aussi ici à mettre en avant le caractère processuel de l'écriture cixousienne, son flux lumineux de vitesse, son chemin. Il s'agit au final d'une écriture épique – l'Odyssée théâtrale d'Ève étant alors redoublée de l'Iliade scripturale d'Hélène –, une écriture en quête de son objet, en course pour le rattraper. Hélène Cixous comme écrivante, comme *écrivivante*. Ève Totote tortueuse, Hélène Cixous Achille au stylo-flèche après elle. *Osnabrück*, plus que l'histoire du livre, d'une fille ou d'une vie, est l'enregistrement dans le temps des interactions hétérologiques et des coalescences de différences symboliques au sein de la maison, d'une maison poreuse par en haut comme par en bas. Du coup, le livre-film de la scène du théâtre domestique se fait texte-palimpseste structuraliste dans lequel chaque micro-événement, chaque récit enchâssé dit le même différemment. Nous passons de l'un à l'autre, nous sautons du coq à l'âne en plongeant paradoxalement dans le sens et en approfondissant, en complexifiant la structure de base du récit : présence / absence / impossibilité de la représentation car écriture vécue comme crime et trahison. *Osnabrück* devient donc, via le cinéma-théâtre tragico-burlesque de l'écriture, un univers quantique où tout peut à chaque instant être reconfiguré en fonction de l'apparition de nouvelles données ou de la prise en compte de nouveaux paramètres. Les

structures, nous l'avons vu, sont bien présentes mais précaires, prises dans le temps, momentanées et s'étagent paradigmatiquement en feuilletage. *Osnabrück* en portefeuilles finalement. Les feuilles qui sont des notes de mise en scène, des scénarii, des scripts, pour *Le Livre à faire*, *Le Livre de la vie*, une autre Torah, organique. Et au-delà, toute l'œuvre de Cixous est quantique puisqu'*Osnabrück* se greffe aux textes passés et aux textes futurs et qu'en fonction de par où l'on commence la lecture, de la localisation du trou de la serrure, le sens se reconfigure. J'ai eu le privilège de lire ce livre face à l'auteure vivante, de lire ce livre en contrepoint de la culture cixousienne et des œuvres les plus récentes, de lire ce livre à l'heure où l'Ève éternelle allait partir, est parti, de lire ce livre avec la vie, contre la mort, pour maintenir, un cordon. De là aussi le privilège de l'écriture manuscrite chez Cixous, qui, contrairement au signe dactylographié, est fil, est lien, flux continu pulsé par la main, les nerfs et le sang. Littérature secondaire qui fait revenir la culture graphique vers la vie et la voix et le temps des métamorphoses.

Finalement Hélène comme Cixous, le personnage comme l'écrivaine réelle, chacune dans son domaine, mettent au monde par l'écriture cet objet que l'écriture-même cherche. Et la lecture est toujours initiatique et magique, nous faisant revivre l'acte de création lui-même dans un univers inachevé, encore en pleine génération éternelle. Hélène devient sa mère et reproduit son modèle, héritière parfaite : nous assistons ici à l'accouchement, par l'auteur, de son texte, un accouchement lié à la « rappellation » des morts qui reviennent et sont enfin enterrés dignement. Un récit de

fondation presque – autre topos de l’hagiographie – puisqu’à ce stade, ainsi, je puis oser proposer une autre étymologie pour le toponyme qui fait titre pour le récit, une autre titrologie, ni savante ni populaire, mais sauvage, mythique, littéraire. Os-na-brück : le pont vers qui n’a pas d’os, n’a pas de sépulture, les morts des camps nazis et les disparus dispersés sur la surface du globe. Pont du chamanisme, pont du Rialto, des Enfers au Ciel, via l’escalier mortifère de la maisonnée, de la cuisine au bureau. Cérémonie païenne et sabbat culinaire autour de la marmite. À l’élection du nom, Cixous a-t-elle eu l’intuition du son ?

Ce serait enfin, peut-être, le statut des femmes et de la parole des femmes dans le judaïsme qu’il faudrait repenser et revaloriser²¹. Souvent Cixous est interrogée sur le sujet de la religion juive mais personne n’a jusqu’à présent souligné la force corrosive de son écriture quant aux fondements de la loi torahique, une écriture implosive et anarchique, qui loin d’être un flux féminin à caractère hystérique – les femmes font passer les langues, sont pénétrées, possédées folles –, prône le mélange et l’hybridation

²¹ Voir le tout récent numéro de la revue *Tenou’a, Atelier de pensée(s) juive(s)*, « Béni sois-tu de ne pas m’avoir fait femme », automne 2014, n° 157.

afin de pulvériser les bases mêmes d'une religion à laquelle on la rattache trop facilement comme porte-parole. Interroger la cuisine d'*Osnabrück*, donc les fondements de la *kashrout*, révèle en fait un ressort beaucoup plus complexe du style cixousien, quant au judaïsme mais quant au féminisme aussi, le second comme étiquette qui tend à masquer le premier, à rendre le caractère révolutionnaire de la poétique de l'auteure inopérant et léger. L'écriture cixousienne du mélange n'est pas une écriture de femme mais un projet politique de fusion des différences, d'où la marmite, et l'affirmation héraclitéenne d'un univers en mouvement perpétuel et en perpétuelle création. Dans ce cas de figure, la littérature intervient comme instrument du changement, accélérateur de la métamorphose des ontologies ontologique et des glissements chronotopiques. L'écriture cixousienne fait retour au temps mythique d'Ovide et au Paradis perdu de Bosch, et particulièrement dans *Osnabrück*, temps des titans et livre de la reconfiguration des mondes. Osnabrück comme ville, elle, du coup, de lieu mortifère devient le lieu du pullulement de la vie dans toutes ses dimensions contraires. Et la littérature, contre le Lévitique, contre le Deutéronome, s'élève contre toutes les limites, toutes les séparations, une écriture manuscrite qu'il s'agit de couper le moins possible. Une hérésie :

Il n'y a pas une seule œuvre littéraire qui ne soit un soulèvement de la démarcation des différences²².

²² Hélène Cixous, séminaire, C.I.Ph., Paris, 18 juin 2011.



Illustration 23 : Jean-Siméon Chardin, *Nature morte au chaudron*, huile sur toile, vers 1734-1735, Paris, musée Cognac-Jay.

Source : Roger-Viollet / Paris Musées

Osnabrück : le chaudron, le O, l'assiette vide, le mortier, l'oignon, la pointe.

6.2. *En-voi(x/e/s)*

« Quand nous avons trouvé l’auteur de nos rêves nous faisons comme s’il était notre gibier, nous nous mettons à plusieurs chasseurs, nous l’encerclons nous le capturons nous le vivisectionnons nous le transformons en saucissons de papier nous le transsubstantions en sous-chapitres pendant huit ans nous l’exportons et la plupart du temps nous ne savons plus alors pourquoi il nous avait séduits. »

Hélène Cixous, *Manhattan : Lettres de la préhistoire*,

Paris, Galilée, 2002, p. 146-147.

Annexes

1. Arbre généalogique de la famille Klein :

ALBUMS ET LÉGENDES

FAMILY TREE KLEIN FROM TYRNAU (SLOVAKIA)

- Abraham Meir KLEIN
1844 Smolenitz (Slovakia)- 1924 Tyrnau
Rosa (Rivka) EHRENSTEIN
1846 (about) Skalitze-1925 Tyrnau
- | | |
|--------------|-------------|
| 1. Charlotte | 8. Selma |
| 2. Riesa | 9. Sara |
| 3. Sidi | 10. Marcus |
| 4. Moritz | 11. Shamshi |
| 5. Michael | 12. Leah |
| 6. Salmi | 13. Elsa |
| 7. Sigmund | 14. Norbert |
1. CHARLOTTE 1871-1923 Tyrnau
JACOB EHRLICH 1869-1901 Pres-
sburg-Tyrnau
— Hilda Ehrlich and — Freund : 5
children : 4 died in concentration camp.
Eliezer Freund (Jerusalem) : 3 children :
Nathan, married, 1 boy ; Ilana, married, 1
boy ; Ronit, single.
— Yolan Ehrlich and — Friedlander
both died in c.c., had a few children.
— Shandor Ehrlich (died in Israel) and
Bella Ungar, lived in Tyrnau : 3 children :
Judith, married to Walter Orli (famous
officer in the Israeli Army Ramat Gan), 4
children : 3 daughters, 1 boy.
Edith and — Mattalon, Tel Aviv, 2
daughters : 1 daughter, married with 1
child ; Benno and Penina Ehrlich : 3 sons.
— Jacob Ehrlich and Frieda Fleischman
lived in Tyrnau, Jerusalem : no children.
2. RIESA 1894-1975 Tyrnau,
Watz, Strasbourg
Samuel 1877-1936 Watz,
Hungary
Buchinger 7 children : all born in Watz
— Nandor Buchinger and Marie Weinberg :
Colmar, France, 3 children : Paul, André,
Claude
— Shandor (Strasbourg, died in c.c.) and
Anna
Buchinger (Strasbourg, no children)
— Boeschke (born 1901) and Frederic
Buchinger (died 1968) : 4 children :
Chaya (10 children), Nandi : (—
children), Robert : (— children) : 1
daughter lives in Hungary.
- Yennoe Buchinger and his wife died
in c.c. with their seven children.
— Margit (born 1904 Tel Aviv) and
Samuel Rosenberg (born 1903) : 3
children : 2 daughters, 1 son, all married,
all live in Tel Aviv.
— Fritz Buchinger and Liesel Klein : a
few children, all living in Strasbourg and
Israel.
— Imre Buchinger and Magda Schnitzer
live in New York.
3. SIDONIE (Sidi) died 1950 Nesher, Israel
Adolf died 1948 Nesher, Israel
Reichenthal 2 children
before the war, they lived in Pystain,
where he was a teacher.
— Shandor Reichenthal (Nesher, Israel)
and — Roth, 2 sons, both married in
Israel.
— Yennor Reichenthal (died 1945) and
— Honig, no children.
4. MORITZ (Maurice) 4.08.1875,
in Tyrnau
Elul 1, 1958
Selma Lewy 25.04.1882, in Berlin
Adar 21, 1935 Strasbourg,
France : 6 children
— Albert Klein (16.07.1909, Strasbourg
d.Iyar 25,1)) and Roberte Kahn (1924,
Strasbourg), 2 daughters ; Eliane married
George Weill, 5 children ; Joelle married
Beranad Amsalem, they have 3
daughters.
— Rachel (Hella) Klein (26.02.1912,
Strasbourg, Israel) and Hugo Stransky
(Rabbi) (1905-1983, Prague, C.S.R.), 2
children : Michael and Selma Muntcheck,
live in Australia with 2 children : Nicole,
Raoul. Otta and Judith Schnepf : no
children.
— Berthe Klein (27.04.13 Strasbourg)
and Pierre Bernheim (Colmar, died in the
sixties), 2 children : Marc and Rivka
Sibony live in Grenoble with 3
daughters. Gilles and Joelle Bollack,
Paris.
— Ruth Klein (19.01.1915, Strasbourg,
U.S.A., Israel) and Fritz Blank

PHOTOS DE RACINES

- (29.09.1914, Horn, Germany, Iyar 4, 1),
3 children : David and Gladys Barg,
Toronto, Canada (3 children : Robin,
Mark and Jeffrey) ; Eve (Chava Eshel),
New Mexico, U.S.A. ; Jacob (Beer
Shevah, Israel) and Dinah Hazzan (Hezi
Zurishaddai).
— Jeanne Klein (19.01.1915 Strasbourg)
and Emmanuel Rais (1909-1981) Paris,
no children.
5. MICHAEL born Tyrnau, died
W.W.I 1916
Rosy Jonas born Osnabrueck,
died in the seventies : 2 daughters
— Eve Klein (Paris) and Georges Cixous
(passed away) : 1 son, 1 daughter.
— Erica Klein (Manchester) and Bertold
Barne (passed away), 2 children.
6. SALMI Tyrnau, died in c.c.
Louisa Wahrkany Gyoer died in c.c.
4 children
— Walter Klein (died in c.c.)
— Michael Klein, 2 children : 1
daughter, 1 son, married with children.
— Edith Klein (1920 Tel Aviv) and
Yennoe Deutsch (1916), 2 sons, married
with children.
— Alice Klein (1910) and Leopold
Buchinger (1910), Hungary, Los
Angeles. 2 children : Tami, married with
2 daughters, another daughter.
7. SIGMUND wounded a few
times W.W.I.,
single, died in c.c.
8. SELMA Liska, Rumania, 1 son, David
— Cohen all died in c.c.
9. SARA Liska, Rumania, died in c.c.
— Cohen 1 son
— Isidore : married, 1 daughter in Tel
Aviv
10. MARCUS 8 years in South Africa
married and lived in Velky-Meder
4-5 children, all died in c.c.
11. SCHAMSCHI Tyrnau
Olga Schlesinger 5 daughters,
all died in c.c.
12. LEAH 1888-1944 Tyrnau (- c.c.)
Theresienstadt
Sigmund 1883-1944 Frauenkirschen,
Unger Austria (- c.c.) : 6 children
— Alfred Unger (1909 Zielenrig,
Germany) and Esther Beigel (1922
Frankfurt) : 4 children: Judah (1945-
1964), died military service ; Leah and
Jossi Bamberger (4 children : 2 boys and
2 girls) ; Hafeta H. Yeshayahu and Sh.
Freyhan live in Arad, 3 children ; Sara
and Argamon Beigel live in Mevocheron,
three children.
— Kurt Unger (1913 Frankfurt/Oder)
died in c.c.
— Ruth Unger (1915 Frankfurt/Oder)
and Kurt Singer (1907 Berlin) Los
Angeles : 2 children (Joel and Bluete,
one child ; Linda, single, lives in North
Carolina).
— Manfred Unger (1921, Chemnitz),
single, lives in New York.
— Margot Unger (1923, Chemnitz) and
Hans Manasse (1918 Berlin) : 2 children
(Diane and M. Mechnick, 2 children ;
Jerry is single).
— Charlotte Unger (1924, Chemnitz)
and Ernst Vulkan (1918 Vienna) Los
Angeles : 2 children (both Dennis and
Mike are single).
13. ELSA 1889 Tyrnau
Aaron Weiss 1945 Strasbourg, formerly
(Rabbi) Vienna : 4 children
— Lily Weiss (1915, Haifa) and Naftali
Friedman, 2 children : Deborah is
married and lives in Israel; her children
are married. Ginke is married, has one
son and lives also in Israel.
— Michael Weiss, Israel, single.
— Pauli Weiss (1921) Arad, divorced,
remarried, 1 son in U.S.A., 1 daughter in
Israel.
— Herta Weiss (1923) and Zeev Yitshaki
(1918), Tel Aviv, 2 children : Noah
Elisheva ; Roni, married, no children.
14. NORBERT Tyrnau-1979 Strasbourg
Celine Bloch Zuerich - she died
before him, no children.

2. Têtes de ce qui pourrait représenter comme des chapitres du livre et faisant office de pseudo-table du livre :

Liste établie par mes soins à partir de l'édition originale du livre publié. La lecture des manuscrits laisse penser à la possibilité d'une partition légèrement différente, Hélène Cixous m'ayant confirmé par ailleurs¹ que les intermédiaires, malgré tous les soins qu'ils mettaient au respect des blancs et de la typographie d'origine, n'avaient pas toujours respecté la disposition de la version manuscrite lors de la fabrication du livre. Je pense notamment à « Pompes funèbres » (p. 226-228), feuillet intercalé au tout dernier moment de la rédaction du manuscrit, qui, vraisemblablement, devrait représenter une partie détachée de la précédente. (J'essaie de rester au plus près de la typographie d'origine. Les barres transversales représentent des retours à la ligne, donc encadrent des sortes de titres. Quand elles manquent, c'est que le texte embraye de suite.)

- « OSNABRÜCK » p. 7
- « PROLOGUE / » p. 9
- « Ce livre devrait commencer dans la cuisine » p. 15
- « PAGODE / » p. 23
- « Je la perdais. C'était le paradis. » p. 25
- « Je la perdais, cette perte qui faisait la force » p. 29
- « Ma mère me nourrira jusqu'à la tombe / » p. 31
- « Inutilité du texte pour elle. » p. 43
- « Mon père l'appelait Totote. » p. 51
- « Elle nous rend fous. » p. 55
- « Tu te souviens quand tu venais » p. 69
- « Longtemps je l'ai adorée. Je ne m'en souviens pas. » p. 73
- « 30 novembre 1996 / C'est parce qu'elle ne sonne pas. / » p. 83

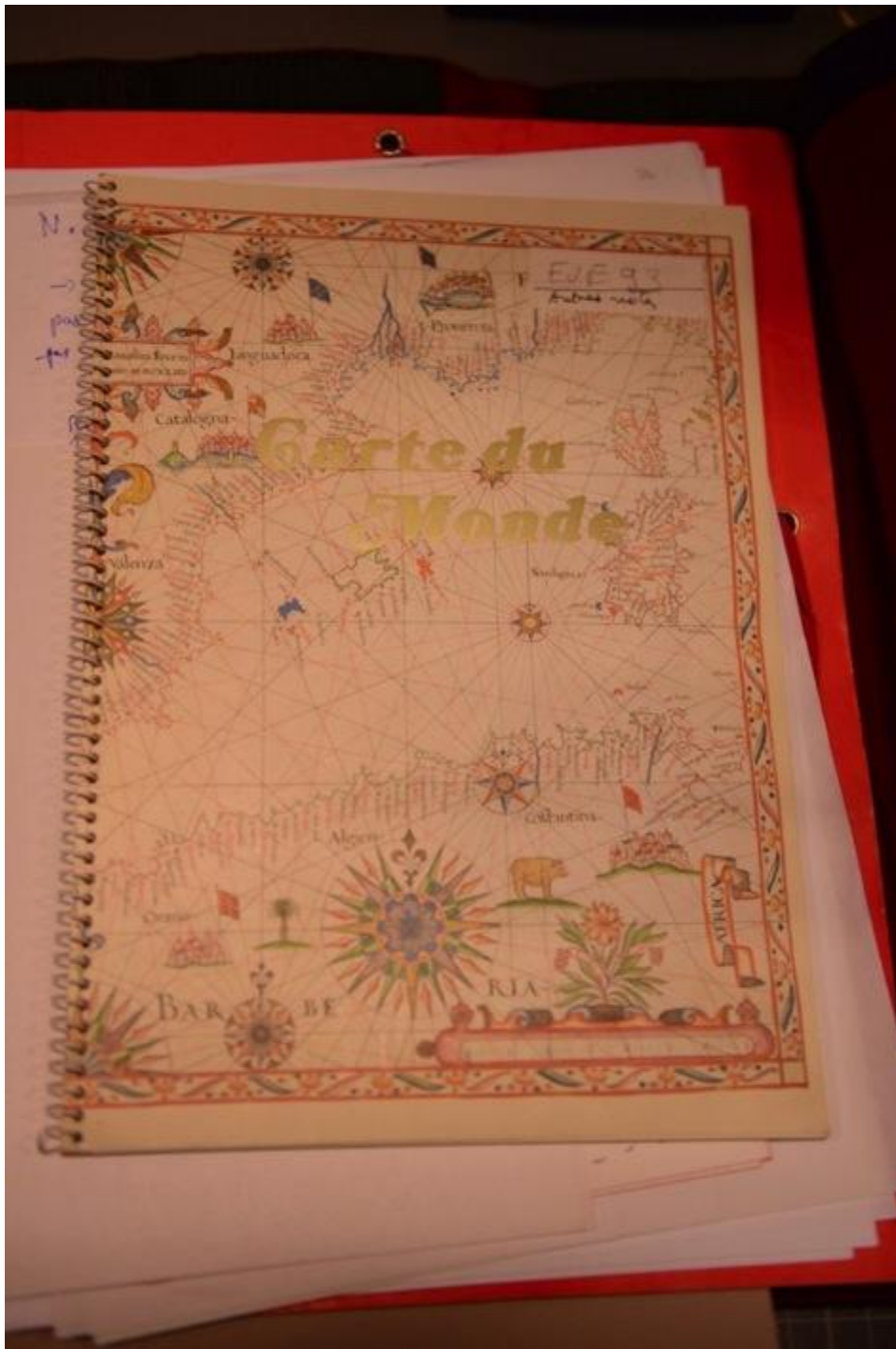
¹ Hélène Cixous, entretien, Paris, 13 avril 2013.

- « J'étais invitée à déjeuner par le roi Lear. C'était un dimanche de couronnement. » p. 97
- « Ma mère, la fatma et le cheval / » p. 111
- « 15 novembre 1996 / TRAITÉ DE PAIX / » p. 115
- « Toujours avec elle la jouissance à tire d'elle. » p. 125
- « Eve est une pythie sans grotte » p. 131
- « Ca ne va pas du tout, ce livre qui suit ma mère comme un chien, » p. 151
- « Je ne peux pas écrire de ma mère vivante. » p. 161
- « Qu'est-ce qu'un inceste magique ? » p. 165
- « Maman, dis-je aujourd'hui sans désespoir » p. 169
- « Bref coup de pinceau / » p. 173
- « Je n'ai jamais voulu qu'elle meure : » p. 179
- « Vous m'avez trahie, pensait ma mère, » p. 191
- « SUCCESSIONS / » p. 207
- « Mutter, kann ich trennen, » p. 219
- « - J'aimerais tant aller encore une fois à Osnabrück » p. 229

3. Photographies des archives d'Osnabrück déposées à la B.N.F. :



1. *Osnabrück*, extrait du dossier des notes préparatoires : dernière chemise élastiquée, orange, « Ma terre. Matériaux in progress », f. 1-122. Cette chemise constitue le dernier dossier des notes préparatoires, dernière étape avant le passage à la rédaction de la première version du manuscrit. Les sous-chemises portent, par exemple, les mentions suivantes au stylo noir le plus souvent (toujours en haut à droite, position plus pratique dans la logique du classement) : « Notes », « Pour commencer », « Le Souvenir des Sentiments / Deuil du deuil / Voir si » (la dernière mention au crayon), « notes diverses ? », « Fait », « Dreams 98 », etc. (photographie de l'auteur de cette thèse). À noter également, sur la chemise rose, l'apparition du soulignement et du double soulignement, « À faire / avec ein Kind », note de régie donc, placée sous un titre provisoire : « Chapitre / Qu'est-ce qu'un inceste ? ». Trois traits transversaux marquent une intensité émotionnelle ou une limite visuelle avec une dernière annotation « Les Marionnettes -> mon frère les oublie » (photographie de l'auteur de cette thèse).



2. Osnabrück, cahier « Eve 93 / Autres notes », placé dans la première chemise, rouge, du dossier des notes préparatoires (photographie de l’auteure de cette thèse).

4. Extraits du catalogue informatisé de la B.N.F. « Archives et manuscrits », Fonds Hélène Cixous, N.A.F. 28080² :

NAF 28080 • Fonds Hélène Cixous - cote > NAF 28080 (I.1-42) • I Fictions - cote >

OR. Les lettres de mon père

NAF 28080 (I. 31) (cote)

Présentation du contenu

Notes préparatoires ("Notes et chapitres. Été 96. Lettres de Georg") : 1. divers dossiers. – f. 1-29. 2. bloc (« Été 96 »). – f. 1-22, couv. Leader Price. 3. bloc (« Notes Georg été 96 »). – f. 1-16, couv. Leader Price. 4. bloc (« Possibilités juillet 96 »). – f. 1-17, couv. Cambridge. 5. grand bloc. – f. 1-22, couv. Country, et feuillets détachés (f. 1-6 et 1-5). 6. "Restes été 96" (notes, pages utilisées, rêves). – f. 1-109.

Manuscrit autographe ("Allers Retours. Lettres de Georg. Original"). – f. 0-165 (avec hésitations sur le début).

1^{ère} copie dactylograph. corrigée. – f. 1-108.

2^{ème} copie dactylograph. corrigée. – f. 1-113 ; suivie de l'épreuve corrigée de la page de titre.

² *Catalogue de la BnF, « Archives et manuscrits », en ligne, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000012858&c=FRBNFEAD000012858_e0000015&qid=sdx_q1>, pages consultées pour la dernière fois le 29 août 2014.*

NAF 28080 • Fonds Hélène Cixous - cote > NAF 28080 (I.1-42) • I Fictions - cote >

Osnabrück

NAF 28080 (I. 32-33) (cote)

Présentation du contenu

Notes préparatoires :1. "Eve ultime", "Notes vif Eve été 98" (chemise rouge) : "Les médecins. Notes Pierre Brouillon" (pour la V. Parjure 93); cahier "Eve 93 Autres notes"; notes 98. - f. 1-34. 2. "Rêves et Restes. Eve" (chemise orange) : rêves; "A faire suite et fin"; "used". - f. 1-98. 3. Bloc Leader Price, sept. 97.- "pour commencer" (chemise rouge).- "Fait" (chemise verte). "Dreams 98" (chemise jaune). "Qu'est-ce qu'un inceste ?" (chemise rose).- "Ma Terre. Matériaux in progress" (chemise orange). - f. 1-122.

Manuscrit autographe ("Ma terre. Septembre-oct. 97"). - f. 1-142bis. Et fin - f. 143-156.

Dactylographies avec ajouts et corrections autographes : 1ère dactylographie corrigée : jusqu'au f. 85. 2^{ème} dactylographie avec ajouts autographes (3 ff. sur "la Fatma") : f. 2-118. 3ème dactylographie avec ajouts et corrections autographes : jusqu'au f. 118. 4ème dactylographie avec ajouts et corrections autographes : jusqu'au f. 138. 5ème dactylographie avec ajouts autographes : jusqu'au f. 107. Dactylographie corrigée : jusqu'au f. 118; fin "juillet 98" : f. 119-141.

NAF 28080 • Fonds Hélène Cixous - cote > NAF 28080 (I.1-42) • I Fictions - cote >

Le Jour où je n'étais pas là

NAF 28080 (I. 34) (cote)

Présentation du contenu

Notes préparatoires 1 ("Août 99. Matériau Rêveries et Le Jour où...").

Notes préparatoires 2 (carnet "Notes été 99").

Manuscrit autographe, ff. 0-124.

Deux dactylographies corrigées. Dactylographie de l'état définitif.

NAF 28080 • Fonds Hélène Cixous - cote > NAF 28080 (I.1-42) • I Fictions - cote >

Les Rêveries de la femme sauvage

NAF 28080 (I. 35) (cote)

Présentation du contenu

Manuscrit autographe ("La Dernière Porte. Août 99") : "Désalgérie. la Dernière porte", ff. 0-89 ; "Additions"; notes.

Photocopie avec corrections et ajouts autographes, ff. 1-110.

Dactylographie corrigée.

5. La Fiancée aux yeux bandés, programme de la représentation :

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE

LA FIANCÉE AUX YEUX BANDÉS de Hélène Cixous

mise en scène Daniel Mesguich
costumes Dominique Louis
régie lumière Eric Pellaudeau
son Yann Galerne
régie générale Pascal Anhe
régie plateau Kamel Beztout, Simon Fritsch, Makhlouf Ouahrani et Denis Poloway
habilleuse Marie-Christine Hardoulin
direction technique Vincent Détraz

avec

Réguline, fiancée d'Amélaït	Johann Cuny
W. Shakespeare, auteur-réalisateur	Storren Guirriec
Gerutha, mère d'Amélaït	Lazare Herson-Macarel
Mme Olsen, mère de Réguline	Louise Coldet
Laerte, frère de Réguline,	Pierre Yvon
commandant dans l'armée danoise	Damien Zanoly
Amélaït, père et spectre	Julien Campani
La lettre	Clara Noël
Horatio, ami d'Amélaït	Loïc Renard
Philila, nourrice de Réguline	Marion Durand
La taupe	Moustafa Benabibout
Mme Didascalles	Pauline Bolcatto
Les assistants de Shakespeare :	
Scripte	Ina Dobrev
Cameraman	Karim Khali
Ingénieur son	Hélène Bressant
Maquilleuse	Jenna Thiam

Remerciements à Sonia Masson, au théâtre de l'Étrélate, et au théâtre Mordoré.

Entre Hélène Cixous et moi, c'est, depuis maintenant plus de trente-cinq années, une histoire d'amitié, et le souffle toujours brûlant d'une alliance. Comme tant d'autres déjà dans le monde, comme quelques uns (mais de plus en plus chaque jour) en France, je la lis, et l'admire : j'ai besoin de ses phrases à double et triple détente, de ses rythmes, de sa syntaxe et de son lexique « piégé », inattendus toujours et attendus pourtant depuis toujours, qui sont un pont lancé vers la nuit, le secret, le forços en nous. J'ai besoin de son humour, aussi, qui est comme une bonté.

Elle m'a fait l'honneur, il y a quelques années, d'écrire « pour moi » une merveille, *L'Histoire (qu'on ne connaît jamais)*, que j'ai mise en scène au Théâtre de la Ville. Elle m'a refait cet honneur avec un autre chef d'œuvre, *La Fiancée aux yeux bandés*.

C'est l'histoire tragique et drôle, en Elbeineur, d'Amélaït, et de son amour « tordu » pour Réguline : c'est l'histoire de Réguline, qui l'aime et tente de l'aimer malgré les effets pervers en lui de son spectre de père. C'est l'histoire, aussi, de deux mères, si touchantes, et celle d'un frère, si guerrier, et c'est l'histoire d'un auteur (à moins qu'il n'y en ait deux), qui s'écrit (s'est écrit, s'écrira) de chercher à les écrire.

C'est, surtout, une histoire de langues, et de temps impossible à dérouler.

Peut-être est-ce aussi, hélas, l'histoire de tous les hommes, et de toutes les femmes.

Ce sont des élèves du Conservatoire qui vont porter ce texte que je tiens, sans hyperbole, pour un écrit majeur de notre temps.

Le Conservatoire, depuis que j'en assume la direction, s'envole de temps en temps hors de ses murs, et je suis heureux – encore une histoire d'amitié – que ce soit cette fois-ci, comme l'année dernière, pour se poser à l'Espace Cardin.

Mais il ne s'agit pas là pour nous d'un « exercice d'élèves ».

Si je ne montais pas cette pièce avec le Conservatoire, j'aurais tout de même demandé, par exemple, à Storren Guirriec et Johann Cuny, pour ne citer qu'eux, de jouer Réguline et Amélaït. Trop facile d'attendre que Jeanne Moreau et Gérard Philipe soient « reconnus » pour les célébrer ! Imaginez un miracle : que vous puissiez aujourd'hui les voir, les voir jouer, à l'aube de leur carrière, au moment même où ils vont être Jeanne et Gérard : eh bien, c'est ce miracle – je prends les paris – que je vous propose aujourd'hui avec Storren et Johann, et Julien et Pierre, et Clara et Lazare, et tous les autres, dans *La Fiancée aux yeux bandés*.

Daniel Mesguich
Février 2011

les 27 et 28 avril 2011 à 20h30

ESPACE PIERRE CARDIN

6. Extrait du programme du séminaire 2013-2014 :

Collège International de Philosophie et Université Paris VIII

Maison Heinrich Heine

HÉLÈNE CIXOUS
CALENDRIER DES SÉMINAIRES
2013-2014

« *Aérer la chambre du Crime* » (IV)

Être aussi criminel que possible

voilà le motif et le mobile de la littérature. Faire passer l'air de l'écriture, la rumeur, la rumination, dans la chambre où couve l'assassinat — afin de le sauvegarder.

Suis-je le narrateur de Proust je pourchasserai maman, je tournerai autour d'elle, et je me ferai repousser dans l'escalier jusqu'à l'échafaud. C'est ce que je désire et redoute d'un même élan terrifié. Je veux voler un baiser à maman et y gagner mon châtiment.

On le sait – le sait-on ? – écrire c'est sans l'avoir voulu oser dire qu'on a tué sa mère, sans l'avoir voulu. C'est elle qui a commencé, songe le poète. Ne nous a-t-elle pas abandonné ? N'a-t-elle pas, l'adorée, éveillé en nous « Les Sentiments Filiaux » qui nous injectent dans le cœur le poison-poème ? Le poète, s'il s'appelle Stendhal comme Rousseau ou Dostoïevski comme Genet, cherche sans fin « une arme qui tuerait le jeune homme parfait qui m'habite et m'oblige à donner asile à tout un peuple animal ».

Dans la chambre fracassée, où s'attarde en soupirant la Voix de maman, *la Vie*, nous rappelle Hamlet Proust, oui, la vie, apporte au garçon son *présent* : fusil, épée, revolver et plume.

On se rappellera donc :

Shakespeare :	<i>Hamlet</i>
Dostoïevski :	<i>Les Possédés</i>
Derrida :	<i>Circonfession</i> <i>Abraham, l'autre (dans Judéités)</i> <i>États d'âme de la psychanalyse</i>
Stendhal :	<i>La vie de Henry Brulard</i>
Proust :	<i>Jean Santeuil</i> <i>La Recherche du temps perdu</i>
Cixous :	<i>Chapitre Los</i>

Samedi 16 novembre 2013, de 9h30 à 15h30, séminaire à la Fondation d'Allemagne, Maison Heinrich Heine*, Grande Salle.

Samedi 14 décembre 2013, de 9h30 à 15h30, séminaire à la Fondation d'Allemagne, Maison Heinrich Heine*, Grande Salle.

7. Extraits du Grand Dictionnaire Universel de Pierre Larousse :

GRAND
DICTIONNAIRE
UNIVERSAL

DU XIX^e SIÈCLE

FRANÇAIS, HISTORIQUE, GÉOGRAPHIQUE, MYTHOLOGIQUE, BIBLIOGRAPHIQUE
LITTÉRAIRE, ARTISTIQUE, SCIENTIFIQUE, ETC., ETC.

COMPOSANT :

LA LANGUE FRANÇAISE; LA PRONONCIATION; LES ÉTYMOLOGIES; LA CONJUGAISON DE TOUTES LES VERBES FRÉQUENTES;
LES RÈGLES DE GRAMMAIRE; LES INGENUEMENTS ACCEPTÉS ET LES LOCUTIONS FAMILIÈRES ET PROVINCIALES; L'HISTOIRE;
LA GÉOGRAPHIE; LA SOLUTION DES PROBLÈMES HISTORIQUES; LA BIOGRAPHIE DE TOUTES LES HOMMES REMARQUABLES, MORTS OU VIVANTS;
LA MYTHOLOGIE; LES SCIENCES PHYSIQUES, MATHÉMATIQUES ET NATURELLES; LES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES;
LES PSEUDOSCIENCES; LES INVENTIONS ET DÉCOUVERTES; ETC., ETC., ETC.

PARTIES NOUVELLES :

LES TYPES ET LES PERSONNAGES LITTÉRAIRES; LES MÉTIERS OUVRIERS ET DE HOMMES; LES CARACTÈRES
POLITIQUES ET SOCIAUX; LA BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE; UNE ANTHOLOGIE DES ALLUSIONS FRANÇAISES, ÉTRANGÈRES, LATINES
ET MYTHOLOGIQUES; LES BEAUX-ARTS ET L'ANALYSE DE TOUTES LES ŒUVRES D'ART;

PAR PIERRE LAROUSSE

« Le Dictionnaire est à la littérature d'une nation ce que le fondement
est aux fondations, cet à l'édifice. »
« Plus on est sûr, plus on est sûr. »
« La vérité, seule la vérité, est ce qui est vrai. »
« C'est un bon livre de bon sens. »
« Voilà l'art de bien et le cœur de son cœur. »

TOME ONZIÈME

PARIS

ADMINISTRATION DU GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL

19, RUE MONTMARTRE, 19

1874

Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.*, tome 11, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1874, page de grand titre et p. 1536.

Bibliographie des ouvrages et autres références cités

4.1. Sources primaires

Œuvre étudiée d'Hélène Cixous

Osnabrück, Paris, Des femmes, 1999.

Autres œuvres étudiées ou citées d'Hélène Cixous, tous genres confondus

Le Prénom de Dieu, Paris, Grasset, 1967.

L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement, thèse de doctorat d'État, Paris, Grasset, 1968.

Les Commencements, Paris, Grasset, 1970.

« La pupille », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 78, Paris, Gallimard, 1972.

Portrait du soleil, Paris, Denoël, 1974.

Souffles, Des femmes, Paris, 1975.

Portrait de Dora, Paris, Des femmes, 1976.

Partie, Paris, Des femmes, 1976.

Limonade tout était si infini, Paris, Des femmes, 1982.

La Bataille d'Arcachon : Un conte, Laval, Éditions Trois, 1986.

L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves : Et quelques écrits sur le théâtre, Paris, Théâtre du Soleil, 1987.

Vivre l'orange, Paris, Des femmes, 1989.

Jours de l'an, Paris, Des femmes, 1990.

La Fiancée juive : De la tentation, Paris, Des femmes, 1995.

Messie, Paris, Des femmes, 1996.

OR : Les lettres de mon père, Paris, Des femmes, 1997.

Angst, Paris, Des femmes, 1998 (1^{ère} édition : 1977).

Le Jour où je n'étais pas là, Galilée, Paris, 2000.

Les Rêveries de la femme sauvage, Paris, Galilée, 2000.

Benjamin à Montaigne : Il ne faut pas le dire, Paris, Galilée, 2001.

Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, Paris, Galilée, 2001.

Manhattan : Lettres de la préhistoire, Paris, Galilée, 2002.

Rêve je te dis, Paris, Galilée, 2003.

L'Amour du loup : Et autres remords, Paris, Galilée, 2003.

Le Tablier de Simon Hantaï, Paris, Galilée, 2003.

Hyperrêve, Paris, Galilée, 2006.

Insister : À Jacques Derrida, Paris, Galilée, 2006.

Ciguë : Vieilles femmes en fleurs, Paris, Galilée, 2008.

Tombe, Seuil, Paris, 2008 (1^{ère} édition : 1973).

Ève s'évade, Galilée, Paris, 2009.

La Ville parjure ou le réveil des Érinyes, Paris, Théâtre du Soleil - Éditions
Théâtrales, 2010, édition revue et augmentée (1^{ère} édition : 1994).

Double Oubli de L'Orang-Outang, Paris, Galilée, 2010.

Le Rire de la Méduse : Et autres ironies, Paris, Galilée, 2010.

Peintures : Écrits sur l'art, Paris, Hermann, 2010.

La Fiancée aux yeux bandés, mise en scène de Daniel Mesguich, Paris, Espace Pierre
Cardin, pièce représentée les 27 et 28 avril 2011 (non publiée).

Entretien de la blessure : Sur Jean Genet, Paris, Galilée, 2011.

Le Voyage de la racine alechinsky, Paris, Galilée, 2012.

Luc Tuymans : Relevé de la Mort, Paris, La Différence, 2012.

Abstracts et Brèves Chroniques du temps, I : Chapitre Los, Galilée, Paris, 2013.

Ayaï ! Le Cri de la littérature, Paris, Galilée, 2013.

Homère est morte..., Paris Galilée, 2014

Œuvres d'Hélène Cixous écrites en collaboration avec d'autres auteurs¹

La Jeune née, avec Catherine Clément Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975.

La Venue à l'écriture, avec Madeleine Gagnon et Annie Leclerc, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1977.

Photos de racines, avec Mireille Calle-Gruber, Paris, Des femmes, 1994.

Voiles, avec Jacques Derrida, Paris, Galilée, 1998.

Les Naufragés du Fol Espoir (Aurores) : Une Création collective du Théâtre du Soleil mi-écrite par Hélène Cixous librement inspiré d'un mystérieux roman de Jules Verne, Paris, Théâtre du Soleil, 2010.

Insurrection de la poussière, avec Adel Abdessemed, Paris, Galilée, 2014.

Articles d'Hélène Cixous, entretiens publiés et parties d'ouvrages écrites par l'auteure

¹ Bien qu'en quelque sorte toutes les œuvres de Cixous soient des collaborations.

- « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », 1975, n° 61, p. 39-54.
- « Quand je n'écris pas, c'est comme si j'étais morte », entretien avec Jean-Louis de Rambures, 9 avril 1976, dans Jean-Louis de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 56-63.
- « De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire : Chemin d'une écriture », dans Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz, *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Actes du colloque d'Utrecht du 8 au 11 juin 1987, Saint-Denis - Amsterdam, Presses Universitaires de Vincennes - Rodopi, 1990, p. 15-34.
- « Difficult Joys », dans Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson et Linda R. Williams (dir.), *The Body and the Text : Hélène Cixous, Reading and Teaching*, New York - Londres - Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 5-30.
- « En octobre 1991... », dans Mireille Calle (dir.), *Du féminin*, Sainte-Foy - Grenoble, Le Griffon d'argile - Presses Universitaires de Grenoble, 1992, p. 115-137.
- « Vues sur ma terre », communication le jeudi 25 juin 1998 lors du colloque organisé sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Centre Culturel International de Cerisy, Cerisy-la-Salle, 22-30 juin 1998, publiée dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, 2000, p. 235-254.

- « En vue, portrait d'un donateur : Hélène Cixous à la BnF », entretien avec Marie-Odile Germain, *Chroniques : Le magazine de la BnF*, juin 2001, en ligne, <<http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2001/default.htm>>.
- « Fremdworte sind Glücksache », *La Pensée de midi*, Actes Sud, 2001, vol. 2-3, n° 5-6, p. 14-22.
- « L'enregistrement de maman », *Rue Descartes*, 2001, vol. 2, n° 32, p. 11-21.
- « “Magnetizing the World” : an Interview with Hélène Cixous », entretien avec Susan Sellers, dans Susan Sellers, *The Writing Notebooks of Hélène Cixous*, Londres - New York, Continuum, 2004, p. 116-122.
- « Villes promises », conférence donnée à l'occasion des *Vingt-et-unièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, 2004, « Les villes des écrivains », Arles, Atlas - Actes Sud, 2005, p. 187-204.
- « Nous en somme », *Littérature*, 2006, vol. 2, n° 142, p. 102-112.

Séminaires d'Hélène Cixous et rencontres publiques avec l'écrivaine

- « Besoin d'une communication immédiate avec la vie ? – Téléphone. », séminaire, Université Paris VIII et Collège International de Philosophie, Paris, Maison Heinrich Heine - Fondation de l'Allemagne, 2010-2011.

« Aérer la chambre du crime », séminaire, Université Paris VIII et Collège International de Philosophie, Paris, Maison Heinrich Heine - Fondation de l'Allemagne, 2011-2014.

« Après chaque fin du monde », dans le cadre du cycle « Écrire la catastrophe : Témoignage et fiction », sous la direction de Cécile Wajsbrot, Paris, Maison de la Culture Yiddish, 28 avril 2011.

« Le cri de la littérature », symposium « L'en-deçà des images : Cinéma, psychanalyse, création », organisé par le Centre de Recherches sur les Images et leurs Relations de l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, Paris, I.N.H.A., 30 novembre 2013.

« Exils : Une rencontre avec Hélène Cixous », séminaire « L'expérience de l'exil » dirigé par Alexis Nuselovici, Collège d'Études Mondiales, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 16 janvier 2014.

Entretiens personnels avec l'auteure

Alice Delmotte, entretien avec Hélène Cixous, Paris, le 14 novembre 2011.

Alice Delmotte, entretiens téléphoniques avec Hélène Cixous, Paris, les 13, 15 et 16 avril 2013.

Émissions radiophoniques

« Les Bonnes feuilles », entretien avec Augustin Trapenard, France Culture, émission diffusée le 15 juillet 2014, 22 minutes.

Fonds d'archives consultés

Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, Paris : Fonds Hélène Cixous, *OR* : *Les lettres de mon père*, Nouvelles Acquisitions Françaises, 28080, I : Fictions, cote « N.A.F. 28080, I. 31 ».

Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, Paris : Fonds Hélène Cixous, *Osnabrück*, Nouvelles Acquisitions Françaises, 28080, I : Fictions, cote « N.A.F. 28080, I. 32-33 ».

Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, Paris : Fonds Hélène Cixous, *Le Jour où je n'étais pas là*, Nouvelles Acquisitions Françaises, 28080, I : Fictions, cote « N.A.F. 28080, I. 34 ».

Bibliothèque Nationale de France, site Richelieu, Paris : Fonds Hélène Cixous, *Les Rêveries de la femme sauvage*, Nouvelles Acquisitions Françaises, 28080, I : Fictions, cote « N.A.F. 28080, I. 35 ».

4.2. Sources secondaires²

ACCARIE Maurice, *Théâtre, littérature et société au Moyen âge*, Nice, Serre, 2004.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Notes sur la littérature [Noten zur Literatur]*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984 [1970-1971 pour la première édition en allemand].

AFFERGAN Francis, *La Pluralité des mondes : Vers une autre anthropologie*, Paris, Albin Michel, 1997.

ALBERT Jean-Pierre, « Écritures domestiques », dans Daniel Fabre (dir.) *Écritures ordinaires*, Paris, P.O.L. – Centre Georges Pompidou, 1993, p. 37-94.

---, « Les animaux, les hommes et l'Alliance : une lecture anthropologique de quelques textes bibliques », *L'Homme*, 2009, vol. 1, n° 189, p. 81-114.

² Comme j'hybride et je métisse, je pense finalement qu'il est mieux de ne pas séparer les différentes disciplines – en outre, le classement, plusieurs fois tenté, n'est jamais adéquat à la réalité du contenu des ouvrages compulsés ni à leur utilisation ici. Respecter une grille serait ainsi forcer.

- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : Les Conséquences culturelles de la globalisation [Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization]*, traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2005 [1996].
- AUGUSTIN, *Les Confessions précédé de Dialogues philosophiques*, édition établie sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1998.
- AVIV Nurith, *Une langue, et l'autre*, livret d'accompagnement du coffret de trois DVD, Paris, éditions Montparnasse, 2011.
- AYOUN Richard et COHEN Bernard, *Les Juifs d'Algérie : 2000 ans d'histoire*, Paris, J.-C. Lattès, 1982.
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1993 [1938].
- BAHLOUL Joëlle, *Le Culte de la table dressée : Rites et traditions de la table juive algérienne*, Paris, Métailié, 1983.
- BAJOMÉE Danielle, DOR Juliette et HENNEAU Marie-Élisabeth (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale [Эстетика словесного творчества]*, édition de Tzvetan Todorov, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984 [1979].

---, *Esthétique et théorie du roman [Вопросы литературы и эстетики]*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1975].

BARBÉ-PETIT Françoise, « La question d'autrui dans l'espace de la co-culturalité », Habilitation à Diriger des Recherches, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne, Paris, le 21 juin 2013.

BARTHES Roland, « Littérature/enseignement, entretien avec Roland Barthes », *Pratiques*, 1975, n° 5, p. 15-21.

---, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

---, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

---, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

---, *Œuvres complètes, III (1974-1980)*, édition d'Éric Marty, Paris, Seuil, 1995

---, *Œuvres complètes IV (1972-1976)*, édition d'Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

---, *Œuvres complètes V (1977-1980)*, édition d'Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, édition de Jacques Dupont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.

BELL Rudolph M., *L'Anorexie sainte : Jeûne et mysticisme du Moyen âge à nos jours [Holy Anorexia]*, traduit de l'américain par Caroline Ragon-Ganovelli, Paris, P.U.F., 1994 [1987].

BÉNICHOU Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1972, 1974, 1977, 1978, 1985 et 1989].
- BENNINGTON Geoffrey et DERRIDA Jacques, *Jacques Derrida*, Paris, Seuil, 1991.
- BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant : Essais et conférences*, Paris, P.U.F., 1969 [1934].
- BIASI Pierre-Marc de, *Génétique des textes*, Paris, C.N.R.S. éditions, coll. « Biblis », 2011.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1955].
- BOISSONAS Sylvina (et al.), *Mémoire de femmes : 1974-2004*, album réalisé à l'occasion des trente ans de la maison d'édition, Paris, Des femmes, 2006.
- BONCOMPAIN Jacques, *La Révolution des auteurs : 1773-1815*, Paris, Fayard, 2002.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève - Paris, Droz, 1972.
- , *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- , « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1982, n° 43, p. 58-63.

---, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

BOZON Michel, « Des rites de passage aux “premières fois” : Une expérimentation sans fin », *Agora débats/jeunesse*, 2002, vol. 28, n° 28, p. 22-33.

CALLE-GRUBER Mireille, « La vision prise de vitesse par l'écriture : À propos de La Fiancée juive d'Hélène Cixous », *Littérature*, octobre 1996, n° 103, p. 79-93.

--- (dir.), *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, Galilée, Paris, 2000.

--- et GERMAIN Marie-Odile (dir.), *Genèses Généalogies Genres : Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Galilée - Bibliothèque nationale de France, 2006.

CERTEAU Michel de, *La Fable mystique I*, Paris, Gallimard, 1982.

---, *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 [1^{ère} édition : Paris, U.G.E., 1980].

CHARTIER Roger, *Culture écrite et société : L'Ordre des livres, XIV^{ème} - XVIII^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, 1996.

CNOCKAERT Véronique, PRIVAT Jean-Marie et SCARPA Marie, *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011.

COLLEYN Jean-Paul, « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, 2004, vol. 2, n° 170, p. 61-78.

Communications, 1994, n° 58, « L'écriture des sciences de l'homme ».

CREVIER GOULET Sarah-Anaïs, « Entre le texte et le corps : travail de deuil, performativité et différences sexuelles chez Hélène Cixous », thèse de doctorat

d'État en littérature française, sous la direction de Mireille Calle-Gruber et Ginette Michaud, Paris et Montréal, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 et Université de Montréal, 2011.

D'ONOFRIO Salvatore, « L'Atome de parenté spirituelle », *L'Homme*, 1991, t. 31, n° 118, p. 79-110.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

DELMOTTE-HALTER, « Duras, Les Mains négatives : pour une ethnocritique des films », dans Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras, le cinéma*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. «Études cinématographiques», vol. 73, p. 85-115.

---, « Pensée de l'image et théorie de la représentation chez Maurice Blanchot : À partir de L'Espace littéraire », *La Revue des ressources*, « Champ critique », mis en ligne le 7 mai 2014, <<http://www.larevuedesressources.org/pensee-de-l-image-et-theorie-de-la-representation-chez-maurice-blanchot-a-partir-de-l,2386.html>>.

---, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène : Textes-limites, récits des années 80*, Paris, L'Harmattan, 2010.

DEMICHEL Francine, « Paris VIII et les études féminines avant l'institutionnalisation des études de genre », communication présentée au colloque « Cixéminaire : le séminaire d'Hélène Cixous en Études Féminines », Université Paris VIII, Paris, 22 mai 2014.

DERRIDA Jacques, *Ulysse gramophone : Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

---, « Le papier ou moi, vous savez... : Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres », *Cahiers de médiologie*, 1997, vol. 2, n° 4, p. 33-57.

---, *Circonfessions*, Paris, Galilée, 1991.

---, *Le Monolinguisme de l'autre : Ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

---, « H.C. pour la vie, c'est à dire... », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Hélène Cixous : Croisées d'une œuvre*, Paris, Galilée, 2000, p. 13-139.

---, *Genèses, généalogies, genres et le génie : Les Secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.

DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence : La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus : Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

---, *Remontages du temps subi : L'Œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit, 2010

DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F., 1981.

DJIAN Jean-Michel, *Vincennes : Une aventure de la pensée critique*, Paris, Flammarion, 2009.

DOUGLAS Mary, *De la souillure : Essai sur les notions de pollution et de tabou* [*Purity and Danger : an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*], nouvelle édition, traduit de l'anglais par Anne Guérin, Paris, La Découverte, 1992, [1979].

---, *L'Anthropologue et la Bible : Lecture du Lévitique* [*Reading Leviticus ; A Conversation with Mary Douglas*], Paris, Bayard, 2004 [1996].

DROUET Guillaume, « Les voi(e)s de l'ethnocritique », *Romantisme : Revue du dix-neuvième siècle*, 2009, 3^{ème} trim., n° 145, p. 11-23.

---, *Marier les destins : Une ethnocritique des « Misérables »*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2011.

DUMÉZIL Georges et LÉVI-STRAUSS Claude, « Féminisation des titres et des fonctions, le 14 juin 1984, déclaration de l'Académie française », en ligne, <<http://www.academie-francaise.fr/actualites/feminisation-des-titres-et-des-fonctions>>.

DURAS Marguerite, *Outside*, Paris, P.O.L., 1984.

---, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 [1993].

Éditions Galilée, « Auteurs », « Hélène Cixous : Biographie », 2014, en ligne, <http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1901>.

ELIAS Norbert, *La Civilisation des mœurs* [*Über den Prozess der Zivilisation*], traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calman-Lévy, 1973.

Équipe du Développement municipal stratégique et de la Statistique mairie d'Osnabrück, « Bevölkerungsentwicklung seit 1871 », Osnabrück, février 2014, en ligne, <http://www.osnabrueck.de/images_design/Grafiken_Inhalt_Rathaus_online/Bevoelkerung_seit_1871.pdf>.

FABRE-VASSAS Claudine, « L'azyme des juifs et l'hostie des chrétiens », dans Dominique Fourier et Salvatore D'Onofrio (dir.), *Le Ferment divin*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 1991, p. 189-206.

FABRE Daniel (dir.), *Écritures ordinaires*, P.O.L. - Centre Georges Pompidou, 1993.

---, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, 1999, n° 25, p. 1-13.

---, « D'une ethnologie romantique », dans Daniel Fabre et Jean-Marie Privat (dir.), *Savoirs romantiques : Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 50-53.

FAVRET-SAADA Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1977].

FERRER Daniel, « Osnabrück : les commencements du commencement. Un premier regard sur les manuscrits d'Hélène Cixous », dans Mireille Calle-Gruber et Marie-Odile Germain (dir.), *Genèses Généalogies Genres : Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Galilée - Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 113-127.

---, *Logiques du brouillon : Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, 2011.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire : L'Autorité des communautés interprétatives [Is there a text in this class ? : the Authority of interpretive Communities]*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 [1980].

FLAUBERT Gustave, *Trois contes*, 5^{ème} édition, Paris, Georges Charpentier, 1877, en ligne, < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k644964>>.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits, t. 1 : 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

FOUQUE Antoinette, « Historique », « Les éditions Des femmes », en ligne, <<http://www.desfemmes.fr/histoire.htm>>.

FRAENKEL Béatrice, « L'insaisissable table à écrire », dans Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir, t. 2 : Les Mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 117-122.

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, recueil de textes extraits de diverses revues (1906-1923), traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Madame Édouard Marty, Paris, Gallimard, 1971 [1933 pour la première parution en français].

---, *Au-delà du principe de plaisir [Jenseits des Lustprinzips]*, traduit de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010 [1920].

- GANDELMAN Claude et DOLÈVE-GANDELMAN Tsili, « Corps-texte/texte-corps : des rites juifs comme rites textuels », *L'Homme*, 1994, t. 34, n° 129, p. 93-108.
- GARNIER Marie-Dominique et MASÓ Joana (dir.), *Cixous sous X : D'un coup le nom*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.
- GEERTZ Clifford, *Ici et là-bas : L'Anthropologue comme auteur [Works and Lives : The Anthropologist as Author]*, traduction de l'anglais par Daniel Lemoine, Paris, Métailié, 1996 [1988].
- GÉLIS Jacques, *L'Arbre et le fruit : La Naissance dans l'Occident moderne (XVI^{ème}-XIX^{ème} siècle)*, Paris, Fayard, 1984.
- GENDREAU-MASSALOUX Michèle, « Portrait d'H.C. en jeune cinéaste », dans Bruno Clément et Marta Segarra (dir.), *Rêver croire penser : Autour d'Hélène Cixous*, Paris, Campagne Première, 2010, p. 182-189.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Éditions du Seuil, « Points », Paris, 2002 [1987].
- GHASARIAN Christian (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, 2002.
- GIARD Luce, « Faire-la-cuisine », dans Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien, 2 : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 211-350.

- GINZBURG Carlo, « Signes, traces, pistes : Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980, n° 6, p. 3-44.
- GOETSCHEL Roland, « Joseph Caro », *Encyclopaedia Universalis 2013*, DVD-ROM, Encyclopaedia Universalis éditeur, 18^{ème} édition, Paris, 2012.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles* [*Languages of Art : an Approach to a Theory of Symbols*], traduction de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon, 1990 [1976].
- , *Manières de faire des mondes* [*Ways of worldmaking*], traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, J. Chambon, 1992.
- GOODY Jack, *La Raison graphique : La Domestication de la pensée sauvage* [*The Domestication of the Savage Mind*], Paris, Minuit, 1979 [1977].
- , *La Peur des représentations : L'Ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité* [*Representations and Contradictions : Ambivalence towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*], Paris, La Découverte, 2006 [1997].
- GUGENHEIM Ernest, *Le Judaïsme dans la vie quotidienne*, Paris, Albin Michel, 1992 [1961].
- HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel* [*Theorie des kommunikativen Handels*], 2 volumes, Paris, Fayard, 1982 [1981].
- HADDAD Gérard, *Manger le livre : Rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris, Grasset, 1984.

- HAMAYON Roberte, *La Chasse à l'âme : Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Université de Paris X - Société d'ethnologie, 1990.
- HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, Paris, Seuil, 1986 [1957].
- HEINICH Nathalie, *États de femme : L'Identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/féminin : La Pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HIDIROGLOU Patricia, « Nourriture des vivants, mémoire des morts dans les sociétés juives », *Ethnologie française*, 2013, vol. 4, n° 43, p. 623-632.
- HILBERG Raul, *La Destruction des Juifs d'Europe [The Destruction of the European Jews]*, 3 volumes, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, André Charpentier et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [1961].
- HILFRICH Carola, « Hélène Cixous », *Jewish Women : A Comprehensive Historical Encyclopedia*, Jewish Women's Archive, 1er mars 2009, en ligne, <<http://jwa.org/encyclopedia/article/cixous-helene>>.
- HOMÈRE, *Odyssée*, édition de Philippe Brunet, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1955 pour l'index et 1931 pour la traduction].
- HUME David, « De la norme du goût [Of the Standard of Taste] », *Les Essais esthétiques, deuxième partie : Art et psychologie*, traduit de l'anglais par Renée

- Quilliot-Bouveresse, Paris, Vrin, 1974 [1757 pour la première édition anglaise de cette dissertation], p. 79-104.
- KESSOUS Guila Clara, *Théâtre et sacré dans la tradition juive*, Paris, P.U.F., 2012.
- KLEMPERER Victor, *L.T.I. La langue du IIIème Reich : Carnets d'un philologue* [*L.T.I., Notizbuch eines Philologen*], traduit de l'allemand par Élisabeth Guillot, Paris, Albin Michel, 1996 [1947].
- KNOBEL Marc, *Haine et violences antisémites : Une rétrospective 2000-2013*, Paris, Berg International, 2013.
- KRÁL Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Ramsay, coll. « Poche cinéma », 2007 [1984].
- KRIPKE Saul, *La Logique des noms propres* [*Naming and Necessity*], traduit de l'anglais par Pierre Jacob et François Recanati, Paris, Minuit, 1982 [1972].
- KUHN Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques* [*The Structure of Scientific Revolutions*], traduit de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, coll. « Champ », 2008 [1963].
- La Barbe – Groupe d'action féministe, « Prix Goncourt - 4 novembre 2013 : L'invisibilité en chiffres », en ligne, s.d., <www.labarbelabarbe.org/img/goncourt/Goncourt_DP_Barbe.pdf>.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

---, *Séminaire XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Point », 2014 [1973].

LAHIRE Bernard, « Masculin - féminin : L'écriture domestique », dans Daniel Fabre (dir.), *Par écrit : Ethnologie des écritures quotidiennes*, Paris, éditions de la M.S.H., coll. « Ethnologie de la France », cahier n° 11, 1997, p. 145-161.

LATOUR Bruno et STENGERS Isabelle, « Le sphinx de l'œuvre », préface à Étienne Souriau, *Les Différents modes d'existence*, Paris, P.U.F., 2009 [1943 pour le texte principal], p. 5-79.

LE ROY LADURIE Emmanuel, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Gallimard, Paris, 1975.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1975].

LEROY Sarah, *Le Nom propre en français*, Paris - Gap, Ophrys, 2004.

LÉRY Jean de, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*, édition de Frank Lestringant, précédée d'un entretien avec Claude Lévi-Strauss, Paris, Le Livre de poche, 1994 [1578].

LESERVOISIER Olivier et VIDAL Laurent (dir.), *L'Anthropologie face à ses objets : Nouveaux contextes ethnographiques*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2007.

LESSING Gotthold Ephraïm, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture [Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie]*, trad. de Courtin revue et corrigée, Paris, Hermann, 1990 [1766].

LÉVI-STRAUSS Claude, « Le triangle culinaire », *L'Arc*, 1965, n° 26, p. 19-29.

---, *Mythologiques*, tome 1 à 4, Paris, Plon, 2009 [1964, 1967, 1968, 1971].

---, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1997 [1958].

---, *Œuvres*, édition établie par Vincent Debaene, Frédéric Keck, Marie Mauzé et Martin Rueff, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2008.

LÉVY-BRUHL Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, P.U.F., 1963 [1922].

MAINGUENEAU Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES*, 2006, n° 1, mis en ligne le 15 septembre 2006, <<http://contextes.revues.org/93>>.

MALAMOUD Charles, *Cuire le monde : Rite et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte, 1989.

MARTINET André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 2008 [1960].

MARTINO Ernesto de, *Le Monde magique : Parapsychologie, ethnologie et histoire [Il Mondo magico : Prolegomeni a una storia del magismo]*, traduit de l'italien par Marc Baudoux, Verviers, Gérard et Co., coll. « Marabout Université », 1971 [1948].

MAUSS Marcel, *Essais de sociologie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971 [recueil de textes extraits des *Œuvres* de l'auteur].

---, *Sociologie et anthropologie*, Paris, P.U.F., 2010 [1950].

MAZZONE Fanny, *L'Édition féministe en quête de légitimité : Capital militant, capital symbolique (1968-2001)*, thèse de doctorat d'État, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », à paraître.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

MELOT Michel, *Livre*, Paris, L'Œil neuf édition, 2006.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1945].

---, « De Mauss à Claude Lévi-Strauss », *Éloge de la philosophie : Et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989 [1965], p. 123-142.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier Poche », 2009 [1982].

MOLINIÉ Magali, « Faire les morts féconds », *Terrain*, 2014, n° 68, p. 70-81.

MOTARD-NOAR Martine, *Les Fictions d'Hélène Cixous : Une autre langue de femme*, Lexington, French forum, 1991.

Neue Osnabrücker Zeitung, « Die Opfer der Hexenprozesse starben einst als verurteilte Straftäter – Manche werden rehabilitiert », 30 juillet 2012, en ligne,

<<http://www.noz.de/deutschland-welt/politik/artikel/213579/die-opfer-der-hexenprozesse-starben-einst-als-verurteilte-straftater-manche-werden-rehabilitiert>>.

NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire : 2. La Nation, vol. 3 : La Gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986.

Observatoire des inégalités, « Des prix littéraires très masculins », en ligne, 6 décembre 2013, <http://www.inegalites.fr/spip.php?page=article&id_article=281&id_groupe=15&id_mot=105&id_rubrique=114>.

ONG Walter, *Oralité et écriture : La Technologie de la parole [Orality and Literacy : the Technologizing of the Word]*, traduit de l'anglais par Hélène Hiessler, Paris, Les Belles lettres, 2014 [1982].

OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.

PANAYI Panikos, *Life and Death in a German Town : Osnabrück from the Weimar Republic to World War II and beyond*, London - New York, Tauris Academic Studies, 2007.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction [Fictional words]*, traduit de l'anglais et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, 1988 [1986].

PEETERS Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010.

PENTIKÄINEN Juha, *Shamanism and Culture*, Helsinki, Etnika Co., 1998.

PLANTÉ Christine, « Voilà ce qui fait que votre e est muette », *Clio : Histoire, femmes, sociétés*, 2000, n° 11, en ligne, <<http://clio.revues.org/215>>.

PLATON, *Le Banquet, Phèdre*, traduction d'Émile Chambry, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1964 [1938 pour la traduction].

POPPER Karl, *La Logique de la découverte scientifique [The Logic of Scientific Discovery]*, traduit de l'anglais par Nicole Thyssen-Rutten et Philippe Devaux, Paris, Payot, 1973 [1935].

PRENOWITZ Éric, « Le Livre d'heures de la mère : D'Osnabrück à Oran. Temps, histoire, écritures dans l'œuvre d'Hélène Cixous », thèse de doctorat d'État en études féminines, sous la direction d'Hélène Cixous, Paris, Université Paris VIII, 2001.

---, « Rêvécrire », dans Bruno Clément et Marta Segarra (dir.), *Rêver croire penser : Autour d'Hélène Cixous*, Paris, Campagne Première, 2010, p. 73-93.

PRIVAT Jean-Marie, *Bovary charivari : Essai d'ethno-critique*, Paris, CNRS Éditions, 1994.

---, « Un habitus littéraire ? », *Pratiques*, décembre 2006, n° 131-132, p. 125-130.

--- et Marie SCARPA, article « Ethnogénétique », préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique de l'I.T.E.M.*, version du 21 décembre 2010, en ligne, <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=577656>>.

- PROUST Marcel, « Sentiments filiaux d'un parricide », *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1971, p. 150-159.
- , *À la recherche du temps perdu, I : Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1987 pour l'établissement du texte]
- RABATÉ Dominique [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., 1996.
- REGARD Frédéric, « AA ! », dans Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse : Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 9-22.
- REVEL Jean-François, *Un festin en paroles : Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Tallandier, 2007 [1979].
- REY-FLAUD Henri, *Pour une dramaturgie du Moyen âge*, Paris, P.U.F., 1980
- , *Le Cercle magique : Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen âge*, Genève, Slatkine reprints, 1998 [1973].
- RICHARDS Audrey, *Hunger and Work in a Savage Tribe : A Functional Study of Nutrition among the Southern Bantu*, Westport, Greenwood Press, 1985 [1948].
- RIMBAUD Arthur, *Poésies, Une Saison en enfer, Illuminations*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1973 pour cette édition].

- ROBERT Louis, « Héraclite à son fourneau », École Pratique des Hautes Études, 4^{ème} section : Sciences historiques et philologiques, *Annuaire 1965-1966*, 1965, p. 61-73.
- ROOTH Anna Birgitta, *Exploring the Garden of Delights : Essays in Bosch's Paintings and the Medieval Mental Culture*, Folklore Fellows' Communications n° 251, Helsinki, Suomalainen tiedeakatemia, 1992.
- ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, éd. Charles Porset, Paris, Nizet, 1992 [1781].
- SAINT MARTIN Monique de, « Les "femmes écrivains" et le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1990, vol. 83, p. 52-56.
- SCARPA Marie, *Le Carnaval des Halles : Une ethnocritique du « Ventre de Paris » de Zola*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2000.
- , « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, vol. 3, n° 145, p. 25-35.
- , *L'Éternelle jeune fille : Une ethnocritique du « Rêve » de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHMITT Arnaud, *Je réel - je fictif : Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- SCHNAZE Simone, « Optimierte Erinnerung : Hexen-Gedenken », *Die Tageszeitung*, en ligne, 13 mars 2014, <<http://www.taz.de/!134773/>>.

SELLERS Susan, *The Writing Notebooks of Hélène Cixous*, Londres - New York, Continuum, 2004.

SHAKESPEARE William, *Les Deux gentilshommes de Vérone, La Mégère apprivoisée, Peines d'amour perdues*, traduit de l'anglais par François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992 [1859 pour la traduction].

Sorcières : Les femmes vivent, 1975, n° 1, « La nourriture ».

STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" », *Clio : Histoire, femmes, sociétés*, 2000, n° 11, en ligne, <<http://clio.revues.org/218>>.

STORA Benjamin, « Exils multiples des Juifs d'Algérie », dans Shmuel Trigano (dir.), *L'Identité des Juifs d'Algérie : Une expérience originale de la modernité*, Paris, Collège des Études Juives, éditions du Nadir de l'Alliance Israélite Universelle, 2003, p. 17-29.

---, *Les Trois exils : Juifs d'Algérie*, Paris, Stock, 2006.

Tenou'a, Atelier de pensée(s) juive(s), « Béni sois-tu de ne pas m'avoir fait femme », automne 2014, n° 157.

THIERCÉ Agnès, « "De l'école au ménage" : le temps de l'adolescence féminine dans les milieux populaires (III^e République) », *Clio : Histoire, femmes, sociétés*, 1996, n° 4, en ligne, <<http://clio.revues.org/433>>.

U.N.E.S.C.O., « Le repas gastronomique des Français », en ligne, s.d., <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/00437>>.

Université d'Osnabrück, *Bildung für nachhaltige Entwicklung : Die Hase neu entdecken*, « 1. Die Namen: Osnabrück und die Hase », 2006, en ligne, <<http://www.umweltbildung.uni-osnabrueck.de/Hase/Hasebuch1Abschnitt1>>.

VERDIER Yvonne, « La femme-qui-aide et la laveuse », *L'Homme*, 1976, t. 16, n° 2-3, p. 103-128.

---, *Façons de dire, façons de faire : La Laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

Vente André Lambert (1887-1967) : *La Bibliothèque et l'œuvre d'un érudit*, mercredi 22 avril 2009, catalogue, Pierre Bergé et associés, Paris, 2009.

VIALLES Noëlie, *Le Sang et la chair : Les Abattoirs des pays de l'Adour*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1987.

---, « La viande ou la bête », *Terrain*, 1988, n° 10, en ligne depuis le 21 mars 2005, <<http://terrain.revues.org/2932#tocto1n2>>.

VINSON Marie-Christine, « Tibili ou l'empire de la littérature », *Cahiers de littérature orale*, 2007, n° 62, p. 57-75.

---, « Simon Hantaï, *Tabula*, 1974 », communication lors des « Deuxièmes rencontres de la sociocritique et de l'ethnocritique : Herméneutique et pluridisciplinarité », dir. Pierre Popovic et Jean-Marie Privat, Université de Montréal - Université de Lorraine, Metz, 2 et 3 juin 2014 (actes en cours de publication).

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi [A Room of One's Own]*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, éditions 10/18, 1996 [1929].

YATES Frances, *L'Art de la mémoire [The Art of Memory]*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975 [1966].

ZUPANČIČ Metka, *Hélène Cixous : Texture mythique et alchimique*, Birmingham, Summa Publications, 2007.

4.3. Expositions

« Alechinsky : Les Ateliers du midi », Aix-en-Provence, Musée Granet, 5 juin - 1^{er} novembre 2010.

« Cookbook : L'Art et le processus culinaire », Paris, Palais des Beaux-Arts, 18 octobre 2013 - 9 janvier 2014.

4.4. Filmographie

BRUCKMAN Clyde, *La Bataille du siècle [The Battle of the Century]*, États-Unis, Hal Roach Studios, 1927, 19 min.

FLAHERTY Robert, *Nanouk l'Esquimau [Nanook of the North]*, États-Unis, Révillon Frères et Pathé Exchange, 1922, 79 min.

HANIN Serge et Pierre BEUCHOT, « Claude Lévi-Strauss », *Archives du XX^{ème} siècle*, 4 parties de 4 x 60 min, Office national de radiodiffusion télévision française, 1972.

4.5. *Ouvrages de référence*

Encyclopaedia Universalis 2013, DVD-ROM, Encyclopaedia Universalis éditeur, 18^{ème} édition, Paris, 2012.

GRÉVISSE Maurice et GOOSE André, *Le Bon usage : Grammaire française*, 15^{ème} édition, Bruxelles, De Boeck - Duculot, 2011 (1^{ère} édition : 1936).

La Bible de Jérusalem, sous la direction de R. De Vaux, O.P., P. Benoît, O.P., de l'École biblique de Jérusalem, É. Osty, P.S.S., P. Auvray, de l'Oratoire, É. Gilson, de l'Académie française, H.-I. Marrou, membre de l'Institut, M. Carrouges, Paris, Desclée de Brouwer, 1993 [1^{ère} édition : 1975].

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle : français, historique, géographique, bibliographique, littéraire, artistique, etc.,etc.*, 17 volumes, Paris, Administration du Grand dictionnaire universel, 1866-1877, version numérisée, en ligne, <http://gallica.bnf.fr/Search?adva=1&t_relation=%22cb33995829b%22&lang=fr&adv=1&tri=&n=15&p=1&pageNumber=2&isSearch=false>.

Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert éditeur, 2002.

LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 6 volumes, Chicago, Encyclopaedia Britannica, 1994, reproduction en fac-similé de l'édition originale (1^{ère} édition : Paris, Hachette, 1863-1872).

4.6. Ressources internet

A.T.I.L.F, C.N.R.S. et Nancy Université, « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales », « Portail lexical », 2013, en ligne, <<http://www.cnrtl.fr/portail/>>.

Bibliothèque Nationale de France, « Catalogue de la B.N.F. Archives et manuscrits », 2014, en ligne, <<http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/>>.

Bibliothèque Nationale de France, « Gallica, bibliothèque numérique de la B.N.F. », 2014, en ligne, <<http://gallica.bnf.fr/>>.

Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, « Musée National d'Art Moderne / Centre de Création Industrielle », « La collection du musée national d'art moderne », 2014, en ligne, <<http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&q=1>>.

Jewish Encyclopedia, « JewishEncyclopedia.com, The unedited full-text of the 1906 Jewish Encyclopedia », 2011, en ligne, <<http://www.jewishencyclopedia.com/>>.

Jewish Women's Archive, « Jewish Women : A Comprehensive Historical Encyclopedia », 2014, en ligne, <<http://jwa.org/encyclopedia>>.

Musées du Vatican, « Musées du Vatican Online », 2007, en ligne, <http://mv.vatican.va/5_FR/pages/MV_Musei.html>.

Secrétariat général du gouvernement, « Legifrance.gouv.fr, le service public de la diffusion du droit », 2014, en ligne, <<http://www.legifrance.gouv.fr/>>.

Ville de Paris, « Paris Musées », « Les collections des musées de la Ville de Paris », 2014, en ligne, <<http://parismusees.paris.fr/fr/selection-doeuvres-des-musees-de-la-ville-de-paris>>.

<http://collection.centrepompidou.fr/Navigart/index.php?db=minter&q=1>

Wikimedia Foundation, « Wikimedia Commons », 2014, en ligne, <<http://commons.wikimedia.org/wiki/Accueil>>.

Table des illustrations

Illustration 1 : La quatrième de couverture d' <i>Osnabrück</i>	12
Illustration 2 : Anonyme, <i>Deux sorcières ajoutant des ingrédients à un chaudron</i>	19
Illustration 3 : <i>L'Allemagne du Nord jusqu'aux frontières bavaoises et autrichiennes : Guide du voyageur</i> , Karl Baedeker	60
Illustration 4 : <i>Osnabrück</i> , d'Hélène Cixous, première de couverture	92
Illustration 5 : Jérôme Bosch, <i>Le Jardin des délices ou La Peinture de l'arbousier</i>	129
Illustration 6 : <i>Poste de télégraphie aérienne</i> , gravure.....	181
Illustration 7 : La marmite, un symbole au cœur de l'identité des familles juives algériennes.....	187
Illustration 8 : La scène d'énonciation osnabrückienne, un système ternaire en suspens, pris entre les mondes terrestres, célestes et souterrains	190
Illustration 9 : Hirokage, <i>La Grande bataille des fruits et des légumes contre les poissons</i>	207
Illustration 10 : <i>Boli</i> , Mali, culture Bamana.....	278

Illustration 11 : La maison Cixous. Généalogie en ligne directe telle que pouvant être reconstituée à partir des récits d'Ève et d'Hélène.....	285
Illustration 12 : Sandro Botticelli, <i>La Naissance de Vénus</i> (détail).....	286
Illustration 13 : Cranach l'Ancien, <i>Ève</i>	286
Illustration 14 : Pierre Paul Rubens, <i>Cimon et Pero</i>	297
Illustration 15 : Gustav Klimt, <i>Les Trois âges de la vie de la femme</i>	298
Illustration 16 : <i>Gros orteil (sujet masculin, trente ans)</i>	312
Illustration 17 : <i>Les Sorcières</i> , Hans Baldung Grien.....	329
Illustration 18 : Henning Gross, <i>Magica de spectris et apparitionibus spiritum, de vaticiniis divinationibus</i>	329
Illustration 19 : Pierre Larousse, <i>Grand dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., etc.</i>	343
Illustration 20 : Niki de Saint Phalle, <i>Eva maria ou La mariée</i>	356
Illustration 21 : La scène d'énonciation cixousienne, chronotopes narratifs en mouvement et construction collective du livre	373

Illustration 22 : *Onsabrück* en dessin ou un parcours orphico-
gastronomique dans le livre-grotte qui en est justement le fruit..... 375

Illustration 23 : Jean-Siméon Chardin, *Nature morte au chaudron*..... 395