

Sur la dualité de *Dedans* d'Hélène Cixous

Akiko Ueda

Volume 47, Number 1, 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1002523ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1002523ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ueda, A. (2011). Sur la dualité de *Dedans* d'Hélène Cixous. *Études françaises*, 47(1), 173–185. <https://doi.org/10.7202/1002523ar>

Article abstract

This author's first novel already includes the characteristic touch of her work. Her frequent use of exchanges between subject and object, active and passive, and cause and consequence displaces the privileged place of the narrator or the "I." In this novel whose title has a double meaning, what role does the opposition play? The narrator, in recounting the death of her father, questions whether he is like her, or the opposite. The narrator invents the object, but the object sparks her narration. Father and daughter, the finality and the reflection, interdependent, relativity, united in their separation. The dead can continue to be, refracted by an external perspective that can be infinitely differentiated. The power of language as reflection is one of love, the place in transit where the radical change of perspective occurs, the end is the beginning. The writing expresses the ambiguity of the "inside" or the unity of the narrator with her father in the "prison"—unity that maintains the dynamic opposition. The insistence on relativity elicits the unexpected, the last and decisive instant of the alternative. Cixous's style is characterized by reflection, in short, the importance of opposition and reversal, by the exposed trace, the outside inscrutable to the senses.

Sur la dualité de *Dedans* d'Hélène Cixous

AKIKO UEDA

Ce premier roman de l'auteur commence au moment où la narratrice est jetée dans l'effondrement du monde et perd ses repères à la suite de la mort de son père («DEHORS: JE DIS PÈRE, MÈRE, DIEU, MAIS QU'EST-CE QUE C'EST¹?»). En jouant avec son frère ou en entendant le murmure d'un inconnu adressé à sa mère, la narratrice va découvrir la finitude humaine, la différence sexuelle et la relativité du monde. À la fin du roman, le père mort invite sa fille à aller avec lui dans une prison.

Dans cette fin, Verena Andermatt Conley voit une sorte d'échec: «Ce passage équivoque est peut-être moins une affirmation de vie qu'une résignation à la mort. C'est en prison, dans une autre clôture, que le couple père-fille s'arrêtera de mourir plutôt qu'il ne commencera à vivre².» Cela signifiera-t-il la négation de la vie? La vie et la mort: comment l'opposition s'articule-t-elle dans ce roman? De fait, c'est toujours le couple qui conduit le livre. En commençant par le couple père-fille, dehors-dedans, mort-vie. Le livre lui-même est divisé en deux grandes parties. Le mot «dedans» a déjà un double sens. Il montre une limite par rapport au dehors, «le cœur ou l'âme» qui donne vie, une fermeture en même temps qu'une ouverture.

1. Hélène Cixous, *Dedans*, Paris, Éditions des femmes, 1986 [Grasset, 1969], p. 21. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre *D*, suivie du numéro de la page.

2. Verena Andermatt Conley, «Délivrance», dans Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz (dir.), *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Faux titre»; Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. «Imaginaire du texte», 1990, p. 38.

C'est d'abord l'échange fréquent entre le sujet et l'objet qui attire l'attention des lecteurs. Et à la fin, cette réflexivité amène à la scène où la narratrice fait un avec le père mort. Autrement dit, le sujet fait un avec son objet et sa cause. Nous allons voir comment la dualité reste présente à travers le motif de la prison, analysant la nature de celle-ci, entendre ce qu'elle apporte, ses possibles.

L'échange entre le sujet et l'objet

Selon l'étymologie, le mot « dedans » est une préposition ou un adverbe de lieu qui comprend le double génitif du « de » et du « dans » rapportant à la fois au lieu et au temps. Ainsi le mot « dedans » est un titre qui suggère, grâce au double point de vue du double génitif, l'expansion autant dans le lieu que dans le temps. D'autre part, la signification de la dualité renvoie au « caractère ou état de ce qui est double en soi ; [à la] coexistence de deux éléments de nature différente³ » ou « l'opposition comme *couple*⁴ » selon l'expression de Cixous. C'est par le déplacement de deux points de vue que les lecteurs voient surgir l'individu en relation avec le monde entier et l'histoire universelle.

Donnons un exemple. La narratrice, pensant au père, voit une chenille. Elle devient une chenille et s'infiltré dans le père qui est l'arbre. Nous avons sous nos yeux l'enfant en train de s'enrouler autour des jambes du père.

Tu te souviens quand j'étais ta chenille et que je faisais le tour de tes cuisses sur mon ventre [...] ? Je glissais contre ta peau, je passais ma tête entre tes cuisses, puis mon buste suivait, je refermais les cercles de mes membres [...]. (D, 94)

Ici il y a le renversement du sujet et de l'objet. La narratrice qui devient une chenille — l'objet de son observation — est absorbée dans le père, l'objet de sa pensée. Dès qu'elle observe ou pense quelque chose, elle devient cet objet. Elle est dans l'arbre du père, influencée et *pensée*. La narratrice dite active devient alors celle qui entend raconter le récit. Ici la pensée signifie le fait d'être pensée et exposée. Ainsi le sujet et l'objet, l'actif et le passif s'échangent. Il y a également le renversement ou la réversibilité des sexes. La narratrice dont la tête pénètre entre les cuisses du père referme « les cercles de [ses] membres [...] ». Tandis que

3. *Ibid.*

4. Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du Grif*, n° 13, oct. 1976, p. 7.

la narratrice ressemble au sexe d'un homme, le père qui s'ouvre et accueille est aussi masculin que féminin, il ressemble à une mère.

Les sexes et les âges sont ici relatifs. On passe librement des ascendants aux descendants. Il est bien souligné que, par rapport à sa mère, le père est un fils. En pensant au père, la narratrice devenue le père parle avec la mère de ce dernier, et se métamorphose alors en jeune garçon.

— Ouvre les yeux! Qu'est-ce que tu vois? — Mon petit garçon. — Non, regarde mieux [...] — Les yeux de mon petit garçon, mes yeux de jeune fille, mes yeux de quand je n'avais pas de cernes. — Non regarde mieux dans tes yeux de moi, qu'est-ce que tu vois dedans, ma petite belle? — Dedans les yeux je vois une femme en robe blanche qui me regarde, on dirait moi autrefois. — Qui? Dis-le. — C'est moi. — Oui, toi de qui, dis-le, dis-le. — Moi de toi. — Ça y est enfin. Maintenant je suis heureux. Je n'ai plus de limite [...]. (D, 124-125)

Dans les yeux de son fils, la mère voit la jeune femme qu'elle était, et puis se voit en train de regarder son fils. C'est elle-même, dans les yeux de l'autre, vue de son fils. Ce n'est donc pas le père ou la mère qui importe. Ici le fils est le père (lui renvoyant une image de jeune femme, en se plaçant dans un temps antérieur à elle); la conséquence est la cause. Par «ma petite belle», le lien vertical chronologique devient le lien horizontal, la dévoration amoureuse.

Comme l'amour ou la mort qui déhiérarchise tout, la figure du dedans est un échange perpétuel, un cercle insaisissable, «une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part⁵», selon la vieille expression du temps de Pascal. Comme les *Pensées* du grand mathématicien, *Dedans* est riche de comparaisons soulignant, par le changement d'optique, la relativité entre les choses. Le Père ou la Mère est ramené(e) à la simple fonctionnalité des éléments tout échangeables sur le même plan.

Ainsi ce roman se caractérise par le passage des frontières. Dieu, l'homme, les animaux, les plantes et les minéraux. Le récit de la mort du père déborde aussi le père individu, se transforme en récit de la séparation avec un amant, devient le récit universel au-delà des frontières et des temps. En effet, le père était le monde tout entier.

5. Blaise Pascal, *Pensées*, préface et introduction de Léon Brunschvicg, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le livre de poche», 1972, p. 26-27.

Je l'ai vu naître tout à fait par hasard ; avant que je sois née tout à fait par hasard ; du nord au sud, il avait tout vécu pour moi ; le monde entier avec ses bois et ses collines, tous les états, les races, les climats, les noms de bêtes, les coutumes des peuples, mon destin et le nôtre, l'histoire et la géographie tenaient dans l'espace de ses bras [...] l'univers était fait de la chair de ma chair. (D, 33)

Le changement d'optique fait perdre à la narratrice ou à ce « je » sa place privilégiée. Le père devient l'univers où vit la narratrice. Tout le déplacement, toute la migration, tout le temps arrivent maintenant aux bras de son père qui embrasse la narratrice. La narration contient tout ce chemin et tout ce chemin fonde la narration. Avec la mort du père, la narratrice se trouve devant le corps de mots qui ont perdu leur sens, apprend l'anatomie avec sa mère (D, 48-49). Autrement dit, elle va apprendre le rapport entre le corps et la langue, le fini et l'infini. Le père qui a une « tache en forme d'étoile » (D, 43), avec « sa tête d'oiseau levée » (D, 46), est l'aspiration vers le haut à travers la finitude : « tout son corps maigre élancé, il chantait à pleine gorge » (D, 46). D'un faible roseau pensant à l'infiniment grand, du néant nous sommes « porté[e] s jusqu'à l'infini⁶ ». L'effondrement de l'infiniment grand conduit la narratrice au zéro du commencement qui s'élance maintenant vers l'infinie virtualité. Le récit témoigne que cela a rapport avec la langue.

La langue e(s)t la vie : la réflexivité ou « l'être jeté »

En entrant dans les cuisses du père, la narratrice va écouter, du père à son père, les récits des morts. Le grand-père mort, en voyant sa femme encore vivante cultiver des plantes dans son jardin, déplore longuement son oubli.

Il la surveille, il la voit se promener à pas de fourmi dans des allées bordées de thym et de camomille, planter les herbes qu'il déteste, menthe et verveine, comme s'il n'était plus là, depuis qu'il n'est plus ici et chaque fois chaque fois, elle recommence, elle ne s'excuse même pas, elle ne dit pas je sors ou bien je vais me distraire ou bien je rêve mais je n'en ai pas pour longtemps, je sais que tu es inquiet, elle ne me pense même pas, elle n'a même plus mal à mon absence ou ma présence [...]. (D, 107)

Et sans hâte, elle tourne le long des murs et elle fait grimper des capucines et des volubilis et rien pour moi [...]. (D, 108)

6. *Ibid.*, p. 29.

Au fur et à mesure que la déploration continue, le grand-père mort d'abord exprimé par la troisième personne (« il », l'objet de la narration, sera exprimé par la première personne (« elle ne me pense même pas, elle n'a même plus mal à mon absence ou ma présence »). Le récit du mort ou d'outre-tombe vole à notre insu notre place de « sujet ». Les lecteurs absorbés dans le récit du mort passent de la place d'un sujet à celle d'un objet. C'est nous qui sommes observés. Par cette sorte de réduction phénoménologique sous le regard amoureux ou rancunier du mort, nous nous trouvons tout d'un coup relativisés comme ne constituant qu'une partie d'un récit universel au-delà de la vie et de la mort. Vu de l'outre-tombe, le monde où nous vivons apparaît comme celui des fourmis (« à pas de fourmi ») qui vivent d'une manière aveugle. L'irruption d'un regard qui fait naître la distance, caractéristique dans les œuvres de Cixous, représente, selon Calle-Gruber, la fonction de l'écriture elle-même. L'écriture introduit non pas une histoire ou l'histoire mais « des scènes » ; « L'éthique cixousienne relève de cette tenue poétique, du maintien de la mise à distance intrinsèque de l'écrire. Par quoi il y a scène⁷. » Ce qui est écrit dévoile, expose celui qui écrit. L'écriture nous fait voir, nous trahit, nous transforme en objet. L'objet écrit ou lu apparaît plus réel que l'écrivain ou le lecteur. Celui qui traduit le mort-le texte apparaît ici comme conséquence ou produit de ce texte. L'écriture introduit le dehors, permet la réflexion au sens littéral du mot, en renvoyant le sujet et l'objet comme dans un miroir. Ainsi la narratrice racontant le père doute qu'il soit son image à elle ou le contraire.

Peut-être était-il dans mes yeux, ou peut-être n'étais-je qu'une image qu'il avait laissée traîner derrière lui, et j'étais accrochée à lui par un regard.
(D, 34)

Est-ce la fille qui invente le père ou le père qui s'exprime à travers la fille ? Si un livre peut être un livre seulement par le fait d'être lu, et si le père peut exister seulement par sa fille la narratrice, celle-ci est également créée par le père. Rappelons-nous, la mort du père, c'est-à-dire la finitude de l'absolu, a incité la narratrice à descendre à l'origine de la langue. Face à la mère qui dit que le père n'a rien écrit, la narratrice pense qu'« (e)lle ment » : « je sais qu'il a vécu et parlé, c'est elle qui n'écoutait pas » (D, 50). Le fait d'avoir vécu, parlé et eu un interlocu-

7. Mireille Calle-Gruber, *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2002, p. 15.

teur semble suffire pour être une écriture. Que la narratrice invente l'objet, c'est l'objet qui l'incite à raconter. On peut dire aussi que le père continue à vivre sous la forme de la narratrice. En un mot, la généalogie chronologique et biologique est ici reconsidérée dans la circularité de lire, écrire et réécrire.

C'est pourquoi l'auteur fait apparaître sous la déploration d'un individu l'histoire qui s'écrit au-delà de la mort de celui-ci, l'histoire d'un peuple, tel le monde de la Bible ou des Mille et Une Nuits. La vie et la mort d'un individu apparaissent comme une réécriture de l'universel. Et la même histoire de la mort du père continue à renaître sous différentes formes. La déploration du grand-père continue : « Ces mains m'ont frotté et massé chaque vendredi pendant dix ans, qu'as-tu fait de mon huile ? de mon châle, du miroir octogonal, vieux miroir de ma force ? » (D, 108). L'origine de la force du mort était un vieux miroir, le même miroir qui reflète toujours l'autre. Le mort sera ressuscité à travers celui qui le lit. La mémoire du mort fait vivre le mort. Autrement dit, le mort peut toujours continuer à vivre grâce à la différenciation par le point de vue du dehors — la lecture qui différencie infiniment le même. Les lettres ont une valeur ontologique. La vie elle-même est un livre. C'est ce que fait lire également *OR, les lettres de mon père*, une autre fiction de Cixous traitant le même sujet de la mort du père. Le mot « or » désigne le métal précieux, mais aussi la marque qui introduit une objection, un changement. Dans ce titre, l'« or » amène des « lettres » écrites par le père, des « lettres » au sens de la « littérature », comme ce livre apparu par l'oubli même, ressuscité après et par la mort :

car nous avons appris depuis longtemps qu'on ne perd pas un livre tant aimé en le dévorant puisque sitôt lu nous l'oublions, nous lisons et oublions nous lisons pour oublier, et deux fois oublier, oublier tout sauf le livre tant que nous en sommes les passagers enchantés [...] ⁸.

Ici encore, dans le rapport complice entre le fini et l'infini, la place du sujet ou de l'objet n'est plus certaine : « Qui va me lire ? Qui va élire en moi le lit de sa résurrection ⁹ ? » ; « *C'est sa fille suivante, son auteur ignoré qui traduit sa pensée* ¹⁰. » Celle qui vient après crée en traduisant (trahissant).

8. Hélène Cixous, *OR, les lettres de mon père*, Paris, Éditions des femmes, 1997, p. 12. Le livre dont il s'agit est *Le joueur* de Dostoïevski.

9. *Ibid.*, p. 13.

10. *Ibid.*, p. 185.

Le livre *Dedans* est constitué de trente et un chapitres qui commencent souvent par un mot ou une phrase écrits tout en majuscules. Comme si chaque jour passé avec le père, chaque scène ou chaque moment se cristallisait en une phrase ou un mot, et qu'il comprenait virtuellement toute l'histoire comme un oracle. Et ces mots du commencement construisent le livre en se déclinant. Cixous se montre très sensible à cette virtualité poétique, à la force de la croissance que la langue évoque avec ses conjugaisons. Dans une conférence, elle raconte un souvenir d'enfance :

Mon premier souvenir du premier octobre est d'avoir pleuré, pleuré, pleuré ma mère en allant à l'école. [...] J'avais donc pris l'habitude de dire, juste avant d'entrer : « Madame, je vais pleurer. » [...] Parfois, je finissais par entrer. Et j'entendais « adjectif qualificatif », et j'étais au paradis. Je finissais de pleurer et j'entrais¹¹.

De la même manière que la douleur a été sublimée par l'« adjectif qualificatif » qu'elle entendait, dans *Dedans*, la mort est surmontée par l'exploitation de la relativité. Il y a, dans les œuvres de Cixous, ce parallèle entre le mot (la langue) et chaque vie, tous deux aussi inachevés que croissants et extensibles.

Nous croyons voir et sommes vus. Nous croyons écrire et sommes poussés à écrire. Nous sommes des plantes qui ne peuvent exister qu'en étant supportées par l'autre. Dans la deuxième partie du roman, la narratrice est troublée en apprenant qu'elle était autrefois un oranger de son amant. Ils sont dans un restaurant.

Autrefois j'ai été son oranger. Une immense rose à la fin. [...] Tu es mon oranger, disait-il. Pourquoi? ... (*D*, 182)

L'amour fait comprendre que le moi est en réalité un arbre arrosé, élevé avec soin par l'autre, qui vit sans choix, qui n'a d'autre choix que de vivre, qui est poussé à vivre. Il est bien connu que dans « oranger », il y a « Oran », la ville d'origine de Cixous et le « je » : « J'ai découvert que ma ville faisait fruit par la simple addition de moi. Oran-je-Orange. [...] Comme mon père. Elle est devenue une porte magique ouvrant sur l'autre monde¹². » Cixous a également écrit un livre intitulé *Vivre*

11. Hélène Cixous, « En octobre 1991... », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Du féminin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble ; Québec, Le griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1992, p. 132-133.

12. 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 (dir.), *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*, p. 16-17.

l'orange. C'est l'autre qui précède le « je ». Le « je » lié à son origine est un « fruit » porté par l'autre. Ne constituant qu'une partie d'une chaîne infinie déterminée par ses parents, ses grands-parents et tous les ancêtres, le moi se trouve dans un transit. Toujours déjà au milieu avant même le commencement, la circularité de l'écriture n'est autre que le fait existentiel de « l'être-jeté ». Heidegger explique « l'être-jeté » ainsi : « le *Dasein* est dévoilé dans son être-remis au Là. Dans l'esquive elle-même, le Là est en tant qu'ouvert. [...] L'expression d'être-jeté doit suggérer la *facticité de la remise*¹³. » Dans sa finitude, le mort est déjà ouvert à l'autre, remis à l'autre, obligé à vivre par l'autre qui le rappelle.

Bref, Cixous conçoit la finitude dans la perspective d'« une force croissante et antique » (*D*, 29). C'est ce qu'expriment les autres motifs de plantes tels que les « capucines » et les « volubilis », toutes les deux, des plantes sarmenteuses. Et le mot « volubile » dans le mot « volubilis » signifie selon *Le Robert* : « changeant » 1. Se dit d'une tige grêle qui ne peut s'élever qu'en s'enroulant autour d'un support. 2. Qui parle avec abondance, rapidité. Comme la plante marquée par la passivité qui se reproduit avec abondance, la finitude du père dépendant de sa fille narratrice témoigne que le père ne se limite pas au père et que sa vie s'est déjà régénérée.

La prison et l'exil

L'objet de la découverte du soi en tant qu'oranger est de savoir que nous ne sommes pas notre propre maître. Ce changement radical de point de vue, la découverte soudaine d'un autre lieu ou d'un autre temps, un aveuglement découvert, peut revêtir un aspect autant comique que tragique. L'« oxymore mourir/vivre¹⁴ », le positif/négatif est toujours à l'œuvre. La dernière scène où le père s'adresse à sa fille est une réécriture du *Roi Lear* de Shakespeare, qui est une histoire de trahison. Nous avons beau essayer de dominer le réel, nous continuons à être trahis et à nous perdre. Ce qui reste certain dans la trahison continue, c'est la fatalité de notre aveuglement. Dans une conférence intitulée « Contes de la différence sexuelle », Cixous dit ainsi : « la *sagesse* commence par savoir que nous ne pouvons pas nous empêcher, aveugles que nous sommes, de croire être ce que nous sommes tout en

13. Martin Heidegger, *Être et temps* (trad. d'Emmanuel Martineau), Paris, Authenticity, 1985, p. 114.

14. Mireille Calle-Gruber, *Du café à l'éternité. Hélène Cixous à l'œuvre*, p. 47.

sachant que nous ne savons rien de ce que nous sommes¹⁵ ». Parler de notre fatal enfermement ou entêtement ne rend son propre discours possible qu'en se trahissant. La phrase existe dans son oubli et parle « dans l'esquive ». Le paradoxe sans réconciliation, l'opposition persiste. C'est l'« exil » avant le « même » ou avant le « je » (« l'Oran-je ») qui fonde celui-ci. Ainsi, de la même manière que le roi Lear trahi appelle l'unité éternelle, le père mort et réfléchi par sa fille devient la condition même de l'unité éternelle.

Viens, dit-il, allons en prison, nous deux ensemble, sans elle sans eux, moi tout seul je te ferai seule toi seule tu feras la nuit de tes lèvres sur mes yeux et je te verrai par-delà les murs et les temps. Si tu veux de moi je t'étreindrai et nous créerons les nouvelles histoires, si tu ne veux pas je te demanderai pardon. Tu seras en haut et en bas et je serai dedans. Dehors le mystère des choses s'asséchera, les générations reflueront morts sur mots sous le soleil, mais dedans nous aurons cessé de mourir. (*D*, 209)

La trahison n'« avance » pas, mais « métamorphose » le même : « [...] que j'étais lui et qu'il était moi » (*D*, 76). Le père chuchote à sa fille : ce n'est pas de ta propre volonté que tu vis, tu es obligée de vivre, tu ne peux pas me quitter, donc rassure-toi, tant que tu crois en cette vérité, le même n'est jamais le même, ni la séparation ni la fin n'existent. Le dehors (« elle » ou « eux ») a beau essayer d'ébranler cette unité ; le père et sa fille, ce qui est fini et ce qui réfléchit (relativise) ainsi ce dernier, sont interdépendants. Le fini et l'infini forment un couple inséparable et éternel.

La trahison systématique élimine la possibilité des choix, change un acte en obligation, empêche une terminaison. C'est ce qui nous donne l'assurance de continuer. La trahison amène la confiance. C'est ce paradoxe qui donne des mots répétés et jetés tout en sachant l'impossible, l'appel ou l'apostrophe, la beauté sans espoir : « Reste, disais-je, attends-moi » (*D*, 80), « attends je t'en supplie [...] patiente, [...] attends, attends-moi » (*D*, 88-89).

L'iris m'est devenu indispensable. Je le regarde avec violence. Et tous les matins, je me lève avant l'aube pour lui donner le premier regard. Jadis j'ouvrais les yeux avant lui pour qu'il naisse dans mon regard. [...] J'aurais voulu compter chaque poil sur son corps et le nommer pour l'adorer. [...] À cause de sa peau je me suis mise à regarder le ciel et à saluer les planètes par leurs noms. (*D*, 152)

15. Hélène Cixous, « Contes de la différence sexuelle », dans Mara Négron (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Éditions des femmes, 1994, p. 58.

L'iris qu'elle fait naître de son regard est en même temps le ciel qui l'enveloppe, et c'est ce qui lui apprend à nommer. Le père mort revient sous cette troisième personne du singulier masculin qui représente l'iris. Nommer ici, c'est adorer, dévorer, vouloir posséder, s'approprier et donner naissance. Ainsi la narratrice vit déjà dans ce désir sans le savoir. C'est « lui » qui la pousse à écrire, à aimer, dans cette circularité sans fin de la vie. De plus l'iris est le nom d'une partie de l'œil. Nous l'avons vu, l'échange des regards avait montré le désir sans fin de dominer l'autre. La finitude est remplacée par une autre finitude. Tout en gardant l'opposition entre le sujet et l'objet, nous vérifions que nous sommes unis et pouvons être ainsi éternels, par ce don réciproque du nom. Ce passage met en scène la naissance de l'art, c'est-à-dire le don du nom, comme l'expression même de l'amour (« le nommer pour l'adorer »). La phrase écrite au conditionnel passé (« J'aurais voulu compter chaque poil sur son corps et le nommer pour l'adorer ») témoigne que cette naissance vient du désir impossible entre l'intimité infinie et la distance infinie, du deuil terrible d'amour.

La finitude nous apporte l'infini. Cette même idée apparaît à travers le thème du hasard et du destin dans *L'ange au secret* (ce récit dont le début ressemble beaucoup à *Dedans* est une réflexion sur l'art, symbolisé en « feu », sublimation de l'opposition. Enflammé, suicidaire, il n'y a ici que le jeu alternatif). En croyant pouvoir sortir, on reste finalement au marais (« D'un coup, nous tournons le dos à la mer » vers laquelle « nous demeurons des années tournés¹⁶ »). Ou bien tout d'un coup on sort comme Dostoïevski, qui n'arrivait pas à prendre le train en allant chaque matin à la gare, mais qui un jour le prend (« Sans que personne sache pourquoi, il saute, un matin comme un autre, dans le train¹⁷ »). Dans les deux cas, l'infini apparaît à cause de la finitude, la rupture. Le hasard ou « l'autre » commence le destin, devient le destin. La trahison bouleversante (« un changement d'avis. À la dernière minute¹⁸ ») a soudain lieu sans aucune justification, comme la survenue de la mort. Rien n'est absolu. L'espoir est dans ce fatalisme. Le fatalisme est dans l'espoir. Le changement brutal de la direction fait que la fin est un commencement. Tout finit, donc tout commence. Ainsi il faut croire sans rien attendre. Dans *Messie*, le chat ou l'Ange est ce qui arrive :

16. Hélène Cixous, *L'ange au secret*, Paris, Éditions des femmes, 1991, p. 22-23.

17. *Ibid.*, p. 26-27.

18. *Ibid.*, p. 209.

On ne peut pas la prendre : elle vient. C'est le mystère de ce qui vient. Elle ne peut que venir¹⁹.

Nées de la réflexion au sens littéral, *Dedans* et beaucoup d'œuvres de Cixous expriment, par la relativisation qui s'ensuit, notre devoir de vivre sans avoir la réponse.

À la fin du livre, l'amant ou le père mort semble être revenu. Pour lui, la narratrice met sa robe bleue. Tout d'un coup, une inconnue semble avoir déchiré sa robe. La cuisse qui apparaît est toute ridée :

Je baisse les yeux noyés dans des larmes de peur, et je vois palpiter faiblement par l'accroc fait à l'espace bleu de mes fiançailles une cuisse, blanche, vieille, informe qui flotte dans une peau trop grande. C'est moi demain et dans ma robe de jeunesse j'ai déjà trente ans et je pourrais en avoir soixante, et je m'assieds sur la terrasse de granit de la dernière maison. Moi dans ma robe bleue d'autrefois, lui dans son costume de granit, nous formons le couple éternel. Or j'en ai marre des bords de mort et j'en ai marre des remplaçants. [...] et je me réjouis de pouvoir parler, que j'aie dix ans, trente ans ou soixante, et de pouvoir dire merde merde merde à la mort. (*D*, 207-208)

Dans notre corps vieillissant, dans ces rides, nous pouvons lire que le même est déjà autre et l'autre reste même. Par le « je » qui réfléchit, les dix, trente ou soixante années sont également rendues en un instant. Face au temps intransigeant, à ces passants « remplaçants », le « je » de la narration est toujours au commencement, arrête la vieillesse dans « moi demain », « ma robe de jeunesse », ce qui n'est pas encore, ce qui va venir. Il est alors la seule arme pour vaincre la mort, la seule voie pour l'éternel. C'est de ce pouvoir de la langue, « de pouvoir parler », « de pouvoir dire », de pouvoir écrire que la narratrice se réjouit.

Cixous dit qu'elle s'est toujours intéressée à la prison et à l'exil²⁰, que l'on pourrait traduire aussi par le destin et la liberté. L'invitation en prison par le père apparaît déjà avant (*D*, 193-194), au moment où il dit : « Je t'aime un point c'est tout » (*D*, 194). Un point est « tout », impossible à saisir. Comme l'avoue la narratrice, « je ne savais plus où s'achève le présent » (*D*, 144). L'auteur réussit à créer cette « prison paradoxale et in-finie » par le déplacement des points de vue opposés tels que le dedans et le dehors. Aussi, l'amour pour le père ou pour

19. Hélène Cixous, *Messie*, Paris, Éditions des femmes, 1996, p. 123.

20. Françoise van Rossum-Guyon, « À propos de Manne. Entretien avec Hélène Cixous », dans Françoise van Rossum-Guyon et Myriam Diaz-Diocaretz (dir.), *Hélène Cixous. Chemins d'une écriture*, p. 215.

l'amant, tout amour de *Dedans*, raconte que les amants interdépendants forment la même histoire sans jamais pouvoir être ensemble, comme l'iris devenu le ciel (*D*, 152) ou la tristesse devenue la ville (*D*, 153). Les deux faces de la même unité ne peuvent pas être là en même temps. La narratrice et le père mort sont unis pour l'éternité tout en étant séparés à jamais, dans l'unité où l'un des deux doit disparaître : « QUAND j'eus la certitude qu'il était revenu pour la dernière fois je sentis qu'il me fallait disparaître » (*D*, 204) ; « Le pouvoir d'amour est plus vieux que la [une] et que la mort et plus jeune que le temps²¹. » Le pouvoir de la langue est celui de l'amour, l'éternel commencement par les deux, par la réflexion. Il s'agit d'un commencement toujours possible et impossible, le commencement répété dans la finitude, la douleur de la perte.

Dans cette trahison continuelle, « l'événement ne vient pas là où on l'attend²² ». C'est le contraire qui arrive. La recherche du père perdu conduit la narratrice à l'éternel. L'impossible la conduit au possible. Cixous exprime comme la révélation d'une « Repasseuse » (« je veux la révélation de la Repasseuse cassée²³ »). La voix caressante du père (« Viens, dit-il » [*D*, 209]) suit les insultes de la narratrice (« merde merde merde à la mort » [*D*, 208]). L'espoir vient après ou par le désespoir : « la soif aveuglante la sécheresse du désespoir sans lesquels il n'y a pas de miracle à boire²⁴ ». De l'opposition avec son contraire naît la beauté du feu, de ce qui se consume, l'intensité. T.B. dans *L'ange au secret* « se met au violon comme au suicide [...] jusqu'à l'explosion » en entrant dans le « réduit²⁵ ». Dans la réflexion, qui est l'autodestruction où l'opposition est intériorisée, la douleur et le plaisir, le désespoir et l'espoir sont associés. C'est pourquoi la fin du roman, sans nier la douleur, garde une certitude ; à savoir, la séparation avec l'être cher exprime en soi l'unité avec celui-ci. Ce n'est plus un simple enfermement à la suite de la séparation définitive ; mais tout devient possible sous forme de l'impossible. Le cri (« j'ai mal, j'ai mal, j'ai Mal [...] » [*D*, 191], « merde merde merde à la mort » [*D*, 208]) de la narratrice accompagne sa déclaration de confiance au pouvoir de la langue. Écrire ce qui fuit, écrire

21. Hélène Cixous, *OR, les lettres de mon père*, p. 187.

22. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 23.

23. Hélène Cixous, *Repentirs*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 60 ; citée par Mireille Calle-Gruber, « L'écrire-penser d'Hélène Cixous », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Du féminin*, p. 111.

24. Hélène Cixous, *Messie*, p. 167.

25. Voir Hélène Cixous, *L'ange au secret*, p. 232.

dans ce qui fuit, ne connaît pas de fin. La prison où elle est invitée est « la maison » où elle attend dès le début (*D*, 7) et revient (*D*, 139), jusqu'à « la terrasse de granit de la dernière maison » (*D*, 208), la maison de « sa langue » qui comprend la mort, en soi l'ouverture vers l'inconnu.

Nous sommes partie de la question concernant l'ambiguïté du titre *Dedans* et de la dernière scène. C'est parce que le « je » de la réflexion peut arrêter le temps, faire revenir le mort, changer le monde, par le déplacement des points de vue, par la magie de l'écriture, la réécriture, que le « je » peut tout affirmer. Nous avons ainsi conclu que l'unité de la narratrice avec son père dans la « prison » exprime l'écriture, l'unité qui garde l'opposition. La dualité qui apparaît ici est une expression du *neutre* — le nom d'une autre fiction de l'auteur —, de l'unité dynamique.

L'insistance sur la relativité n'aboutira pas ici à une synthèse hégélienne, mais insiste sur l'inattendu et la limite, fait ressortir l'instant dernier et décisif de l'alternative. Dans *L'ange au secret*, « jouer » s'associait à « mourir », où on joue tout et perd²⁶. Ce « renversement astral²⁷ » qui ne laisse rien à l'abri, donne aussi la légèreté des ailes et de l'humour. La grand-mère de la narratrice devient « un taureau » (p. 69) ou dans *Messie*, l'Ange apparaît dans le plein quotidien²⁸. Chez Cixous, Tout Être peut devenir le Tout et à tout moment. Mais pour la même raison, « l'ange ne peut être partout à la fois²⁹ ». Ce n'est pas qu'il soit mal d'objectiver l'autre ; nous sommes toujours contraints de faire de l'autre un objet, et ainsi nous nous exposons nous-mêmes. Le style de Cixous est caractérisé par « la réflexion intérieure », c'est-à-dire l'importance de l'opposition et du renversement, par la trace exposée, le dehors inappropriable dans le sens.

« Il faut vivre [...] mais où, où, où me tourner ? Il faut manger » (*D*, 187) alors que nous devons mourir. Nous ne pouvons (voulons) jamais connaître « le dehors », l'autre. *Dedans* commence par la peur du dehors, celle de la fin décisive, c'est-à-dire de la mort que nous refoulons tous. Mais la mort du père a fait connaître que chaque moment était en réalité dernier et irréparable. Accueillir la fin, c'est accueillir que l'ici même devient l'autre et que l'autre décide du destin. Cixous sublime ce moment à l'art qui s'embrase « dedans », chaque fois unique.

26. Voir *ibid.*, p. 235.

27. Hélène Cixous, *Messie*, p. 118.

28. Voir *ibid.*, p. 95.

29. *Ibid.*, p. 100.