

Le vide enfin dépassé

H. A. Bouraoui

Volume 7, numéro 1, février 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036479ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036479ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouraoui, H. A. (1971). Le vide enfin dépassé. *Études françaises*, 7(1), 79–85.
<https://doi.org/10.7202/036479ar>

LE VIDE ENFIN DÉPASSÉ

Après son recueil de nouvelles poétiques, *le Prénom de Dieu*¹, Hélène Cixous a remporté avec son premier roman le prix Médicis 1969. *Dedans*² marque à notre avis une nouvelle étape dans le genre romanesque, faisant peut-être sortir le nouveau roman de sa « cure d'amaigrissement » et de l'impasse dans laquelle celle-ci l'a entraîné. Si Hélène Cixous emprunte parfois des techniques qui ont fait l'originalité du nouveau roman, à savoir : l'abolition d'une intrigue linéaire, le refus de développer les personnages, l'anonymat total de ces derniers, perdus dans les hachures et les gommages du monde de l'objet présenté sous forme d'un jeu de patience, il n'en reste pas moins que son ouvrage présente la matière romanesque sous un angle nouveau. La nouveauté réside dans une richesse poétique due à l'éclosion sans cesse renouvelée de sentiments humains. Leurs couches superposées sont subtilement éclairées par les faisceaux d'une intelligence sensible et intuitive, faisceaux qui convergent et divergent selon l'humeur primesautière de l'inspiration de la narratrice. Si le nouveau roman a voulu présenter

1. Paris, Grasset, 1967.

2. Paris, Grasset, 1969, 209 p. Les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le texte.

l'homme à travers le monde extérieur des choses, des gestes, le roman d'Hélène Cixous présente la vision humaine à l'état brut, sans filtre ni paravent, ce qui donne parfois à son roman cette allure de brouillon qu'on lui a reprochée. Cette négligence voulue peut être considérée comme déroutante, mais elle reflète adéquatement le processus de la pensée et du sentiment qui s'organisent et prennent forme.

On a décrit cette œuvre comme le « roman de l'encerclement » ou de la prison, définition qui catalogue au lieu d'analyser. Précisons qu'il ne s'agit ni d'un encerclement *spatial*, puisque l'auteur souligne bien le fait qu'il n'y a pas de lieu géométrique dans lequel s'inscrit l'action, ni d'un encerclement *temporel*, car il n'y a ni saison, ni jour, ni nuit, ni commencement, ni fin. Temps et espace sont abolis, et cet angle de l'infini donne naissance à une certaine obscurité, qui, dans ce roman, constitue le pouvoir générateur de richesse de sens. L'encerclement dont il est question est *intérieur*. Il est causé en premier lieu par un sentiment de vide inhérent à la personnalité de la narratrice, une sorte d'exil personnel, ontologique, qui l'entraîne dans un tourbillon d'émotions. Cette sensibilité particulière est perpétuellement fonction d'un autre vide, extérieur : la mort en général et celle du père en particulier, associé à l'amant, à l'époux, à Dieu, à différents désirs. Entre ces deux vides s'effectue une translation, un va-et-vient au cours duquel se tisse une exubérance verbale, une délectation de la parole qui mène, dans une atmosphère angoissante, à la création artistique. L'œuvre d'art, suspendue entre ces deux vides terrifiants, les abolit, les comble, les « remplace ». Ainsi on assiste à un « art du remplacement », comme le souligne le titre de la thèse d'Hélène Cixous sur Joyce. La tentative de l'auteur est de présenter sous forme romanesque ses méditations théoriques appliquées à l'œuvre de Joyce. Ce déplacement ne s'effectue pas seulement sur le plan de deux genres — l'essai et le roman — mais, à l'intérieur même de l'œuvre, la ligne de démarcation entre prose et poésie est aussi abolie.

La mort est le trou immense qui déclenche un déferlement d'émotions, et le personnage principal tente de les retracer dans toutes leurs ramifications en évoquant des souvenirs perturbateurs. Même si le roman commence par : « Ma maison est encerclée » (p. 13) et finit par l'invitation du père (ou est-ce bien lui ?) à la fille de l'accompagner dans sa prison — donc lieux soi-disant déterminés — ces lieux-là ne forment pas l'encerclement suggéré par le titre *Dedans*. C'est la réversibilité des dimensions spatiales et temporelles qui crée au fond ce resserrement. Nous avons là une plongée intérieure d'un personnage aux exigences rêveuses, doté d'une sensibilité hantée d'absolu et d'échange intense. La trame est une recherche de précision infaillible entre la vision du monde de la narratrice et le cadre défini de son expression artistique, entre les sentiments vécus et la projection écrite à laquelle elle voudrait les faire correspondre. Nous assistons à des transmutations répercutantes de la hantise rêvée et vécue, et cette distanciation du rêve et de la vie établit au fond, de la manière la plus poétique, un rapport étroit et subtil entre la vie pensée du narrateur et l'écriture qui se cherche.

Le roman contient deux parties principales précédées d'une page servant de prologue et terminées par un paragraphe en guise d'épilogue. Ces courts passages forment deux poèmes en prose, encadrant l'ensemble du roman tout en lui infusant son atmosphère et sa teneur. La tension poétique insoutenable du début : « Le soleil se couchait à notre commencement et se lève à notre fin. Je suis née en orient je suis morte à l'occident. Le monde est petit et le temps est court. Je suis dedans » (p. 9) se voit atténuée à la fin du prologue par : « Je ris à cause des mots. » (p. 10). C'est surtout la couche de la parole, de l'écriture, qui permet à la narratrice de créer sa distanciation. Dans l'épilogue nous assistons à l'exhortation de la voix masculine du père-amant-époux-Dieu faisant écho à celle de la narratrice. Cependant, la thématique essentielle reste plus ou moins la même, celle de la création de nouveaux poèmes, de nouvelles histoires où « les géné-

rations reflueront morts sur mots sous le soleil, mais dedans nous aurons cessé de mourir » (p. 209). Ainsi, ce délire onirique sur la vie et la mort et leur expression humaine se trouve finalement résolu. Morts et mots se fusionnent et se transcendent, laissant derrière eux la trace d'un chef-d'œuvre créé.

Dans la structure des deux parties, l'encerclement de la maison de la première se voit répercuté dans la seconde sur le plan de la ville. Si dans la première partie la narratrice est totalement refermée sur elle-même et sur les membres intimes de sa famille, dans la seconde elle semble s'ouvrir quelque peu pour atteindre la réalité vécue d'autrui par le contact hallucinant et attachant avec différents amants — ou est-ce des amants ? Hélène Cixous souligne à merveille cette préoccupation principale de la recherche de vérités qui ne sont pas toujours visibles, comme c'est le cas du pôle symbolique du père, avec toute la gamme de relations humaines qu'il crée par son absence et que la narratrice ne peut parfois exprimer : « C'est une de ces vérités pour lesquelles je n'ai pas encore de mots. » (p. 39). Ce tâtonnement, ces hésitations aux confins des profondes vérités humaines épousent les contours de l'écriture qui s'élabore et où les joies et les « retrouvailles se [passent] de mots » (p. 42). Ainsi s'esquisse devant nous le portrait de l'artiste-narrateur aux prises avec la force vitale de son outil — le mot — qui parfois « glisse et tombe de tout son poids sur moi » (p. 49). Comme elle l'affirme, si « l'Homme n'existe pas en réalité » (p. 56) et si « un acte c'est beau. Tout non-acte conduit à des mots. Et les mots c'est l'ordure de la vie » (p. 180), il n'en reste pas moins que le déchet verbal chez Hélène Cixous permet de recréer cette existence humaine sous sa dimension poétique, révélant ainsi des recoins intérieurs obscurs auxquels on n'est pas habitué.

Si son roman donne l'impression d'une série d'envols émotionnels décousus, une analyse serrée permettrait de déceler une charpente solide qui pourrait être explorée par une analyse structuraliste. Les deux

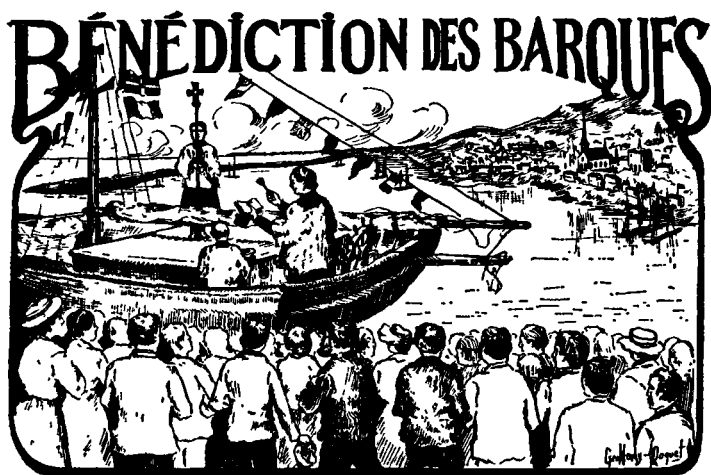
parties qui forment le livre sont sciemment balancées, formant deux cercles fermés qui se superposent et se font écho. Dans la première partie, le « père pourri » qu'elle suit partout disparaît et s'annule, puis c'est le tour de la mère que la haine abolit, ensuite c'est la totalité des êtres que décrit ce roman, la narratrice y inclus, signalé par le chapitre treize commençant par : « NOUS » et le chapitre quinze : « TOUS PAREILS ». La première partie se termine par un recommencement qui aboutit à un retour au père. Le mouvement est un mouvement descendant, tandis que dans la seconde partie il est ascendant. Il suffit de considérer certains débuts de chapitres pour se rendre compte de cette plongée dans le monde extérieur. La narratrice « REMONTE », et tout recommence avec la « complicité des passagers » (p. 142). À la fin de cette deuxième partie, le retour est à la maison : « Ensuite je rentrerai à la maison. C'était notre maison. » (p. 206). Cette phrase détachée, constituant un chapitre par elle-même, signale la fermeture du cercle.

Lèvres et doigts, voix et mains, paroles et écriture, vie et mort suggèrent et organisent les mots qui forment au fond la seule planche de salut, la seule épaisseur vitale qui permet à l'auteur de se distraire et de rire parfois, d'aller « plus loin qu'aucun humain n'est jamais allé » (p. 19). Ce roman est suspendu comme un acte poétique mallarméen entre la vie et la mort, où l'éternelle humanité, télescopée en ELLE, vêtue d'une « robe de mer », et LUI, en costume de granit, « [se réjouit] de pouvoir parler [...] et de pouvoir dire merde merde merde à la mort » (p. 208). Une sorte de blancheur adjectivale semble prédominer, combattue parfois par le bleu de la mer. Cette mer incarne peut-être l'idée du dedans comme pour Mallarmé c'était le ciel qui la représentait.

La façon de sentir, de désirer, de rêver, de craindre, de se réjouir, de parler, de s'exprimer de la narratrice assume ce pluralisme des niveaux émotionnels et intellectuels de tous les êtres, et l'encerclement intérieur des personnages permet une écriture libératrice

non seulement de connaissances, mais d'un arc-en-ciel de sentiments aux couleurs chatoyantes. Le rythme saccadé et incantatoire créé par les tensions et leur réversibilité constitue une entrée indéniable du roman dans le monde du poème.

H. A. BOURAOUI



'ETAIT au mois de juin 1914. J'avais été chargé, par le gouvernement de la province, d'une mission officielle dans la Gaspésie. Parti de Lévis, le 3 au soir, par le rapide Montréal-Halifax, je descendais du convoi, le lendemain après-midi, au Barachois-de-la-Malbaie, quelques milles en bas de Percé, dans le fond de l'échancrure triangulaire que forme l'estuaire de la rivière

Malbaie. Le village est bâti tout près de l'extrémité est du barachois, lequel s'étend sur une longueur de plus de quatre milles, sillonné par le chemin de fer qui franchit le goulet, sur un magnifique pont métallique.

La veille, j'avais quitté la capitale par un jour calme, ensoleillé, chaud. Les champs reverdisaient, les arbres étaient couverts de