

## AA !

« Le Rire de la Méduse » fut publié en 1975 dans un numéro spécial de *L'Arc* consacré à « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes ». Traduit en anglais quelques mois plus tard dans la toute nouvelle revue américaine *Signs*, le texte devait rapidement s'inscrire dans la mythologie des grands essais féministes, alimentée en particulier par les Anglaises Mary Wollstonecraft et Virginia Woolf (dont les esprits surgissent discrètement dans le manifeste). S'il comptait parmi les premiers travaux d'Hélène Cixous, « Le Rire... » n'était pas le texte d'une inconnue. L'auteur avait alors trente-huit ans, et son nom s'était déjà imposé dans le champ intellectuel français, universitaire, politique et littéraire. Avant de proposer une explication de ce qui constitue la force de ce texte, il importe donc de se remettre en mémoire le paysage dans lequel il vit le jour et dont il porte inévitablement la marque.

Née à Oran, Hélène Cixous arrive en métropole en 1955 pour y poursuivre ses études supérieures. Elle découvre une nation non seulement en proie aux démons de Vichy, mais bientôt déchirée par la guerre

d'Algérie, l'indépendance de 1962, l'exode des « pieds-noirs ». Un premier voyage aux États-Unis au début des années 1960 lui permet de travailler sur les manuscrits de James Joyce, dont elle avait commencé l'étude dans le cadre d'un doctorat. C'est l'époque où Jacques Lacan lui demande de l'initier aux arcanes de cette poétique, où Cixous entre aussi en relation avec Jacques Derrida, dont les premiers grands livres sont en gestation. Un poste de maître-assistant à la Sorbonne en 1965, puis de professeur à Nanterre en 1967, un recueil de nouvelles, *Le Prénom de Dieu*, sont les premiers jalons d'une carrière qui va désormais s'accélérer.

Dans l'effervescence de 1968, Cixous fonde la revue *Poétique* avec Gérard Genette et Tzvetan Todorov ; surtout, Edgar Faure, ministre de l'Éducation nationale, lui confie la mission d'imaginer à titre expérimental ce que pourrait être une autre université. Ce sera, aux côtés de Michel Foucault et de Gilles Deleuze, l'aventure de Vincennes (Paris-VIII), où se retrouveront également différents groupes appelés à former le Mouvement de libération des femmes (MLF). Paris-VIII offre alors à Cixous, qui vient de soutenir sa thèse sur Joyce, une chaire de littérature anglaise. Sa carrière littéraire se poursuit avec éclat, *Dedans* étant couronné du prix Médicis (1969). Son engagement politique la mène désormais à œuvrer aux côtés de Foucault au sein du Groupe d'intervention sur les prisons (GIP), auquel elle propose d'associer Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil. En 1974, Cixous crée le fameux DEA d'Études féminines, pionnier en Europe. *Portrait de Dora*, son premier travail pour la scène, date de 1975, année décidément féconde, puisque c'est aussi celle de la rencontre

avec Antoinette Fouque, animatrice du courant « Psychoanalyse et politique » du MLF et fondatrice des éditions des femmes. Paraît *Souffles* (1974), méditation poétique sur les passions du corps et de l'écriture. Toujours la même année, *Prénoms de personne* propose des lectures de Freud, Hoffmann, Kleist, Poe et Joyce.

On ne saurait déduire de ce qui précède que cette intense décennie, couronnée par les multiples aboutissements de l'année 1975, consacra l'avènement des « études féminines » en France. « Le Rire de la Méduse » se donnait aussi à lire comme un cri de colère devant les très fortes résistances que ces questions suscitaient (et suscitent encore) dans la patrie de Descartes. Hors l'Hexagone, le phénomène des « *Gender Studies* », certes hissées au rang de discipline à part entière dans nombre d'universités américaines dès la fin des années 1970, n'en était qu'à ses balbutiements. Celles qui devaient être plus tard désignées comme les représentantes d'un « *French Feminism* » n'avaient donc pas accédé à la notoriété internationale qu'on leur connaît aujourd'hui.

*Le Corps lesbien* (1973) de Monique Wittig serait traduit dès 1975, mais l'ouvrage de Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme* (1974), ne le serait pas avant 1985. Quant à Julia Kristeva, elle s'en tenait encore à des analyses dont l'ambition première était de conjuguer psychoanalyse et linguistique, et dont le retentissement international restait limité. Parmi les Américaines, le grand livre de Kate Millett, *Sexual Politics*, avait fait sensation dès 1970. Carolyn Heilbrun, avec *Toward a Recognition of Androgyny* (1973), et Patricia Meyer Spacks, avec *The Female Imagination* (1975), avaient elles aussi contribué à baliser le terrain. Sandra Gilbert

et Susan Gubar ne devaient toutefois publier l'ouvrage fondateur des études littéraires de genre, *The Mad-woman in the Attic*, qu'en 1979.

En réalité, depuis le scandale causé par *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir (1949), la *pensée* féministe n'avait pas connu d'avancée majeure ; surtout, celle de la « différence sexuelle » n'avait pas vu le jour. Si le texte de Cixous connut un succès foudroyant de part et d'autre de l'Atlantique, c'est qu'il articulait les aspirations encore non formulées d'une nouvelle génération, dans le même temps qu'il fondait une nouvelle façon de concevoir et d'*écrire* la question féminine. Texte politique, texte théorique et texte poétique tout à la fois, « Le Rire... » ne se contentait pas d'exprimer une ironie radicale à l'endroit du patriarcalisme régnant ; il réclamait, proposait et expérimentait *un nouveau style du féminin*.

Texte politique, pour commencer. « Le Rire de la Méduse » peut s'appréhender comme un dialogue plus ou moins explicite, vif ou complice, avec des penseurs majeurs, déjà passés à la postérité (Freud, Mauss, Lacan) ou parfaitement contemporains (Deleuze, Derrida, Foucault). Pour nécessaire que soit cette lecture « philosophique », dont l'ambition serait d'inscrire le texte dans la culture française de son époque, elle présenterait le risque de destiner « Le Rire... » à un huis clos. Or, ce qui caractérise avant tout cet essai, c'est qu'il se conçoit comme un *manifeste*, c'est-à-dire comme un texte tourné vers une réalité extérieure objective, dans laquelle il cherche à rendre concrètement palpable une offensive. « Le Rire... » vise à produire des effets

« historiques », dit Cixous, d'une part sur un milieu singulier, que l'on devine constitué pour l'essentiel d'universitaires, de critiques, d'éditeurs et d'écrivains, violemment dénoncés comme autant d'agents d'un appareil phallogentrique, et d'autre part sur une audience universelle, constituée des femmes (mais pas seulement), appelées à s'essayer à une « écriture féminine ». Le fameux énoncé « On va leur *montrer* nos sextes », immédiatement repris à son compte par la célèbre artiste américaine Nancy Spero, entend mettre l'ordre établi sens dessus dessous en affichant une volonté proprement carnavalesque de brouiller le jeu de la bienséance. La question fondamentale ainsi posée est celle de *l'acceptabilité* par tous les « nouveaux vieillards » (expression renvoyant à l'inconduite de Suzanne dans le livre de Daniel) de ce que Cixous nomme « le continent noir ». La formule, empruntée à Freud visant la sexualité féminine, désigne ici cette part obscure tenue en horreur par les champs sociaux où s'exerce la domination masculine, mais aussi plus largement par toute « métropole » s'instituant au cœur d'un espace géopolitique centralisé et hiérarchisé.

Car ce n'est pas le moindre génie du « Rire de la Méduse » que de prévoir dès 1975 une jonction entre études de genres et études postcoloniales en établissant une équivalence entre « la femme » et « l'Afrique », la figure du « harem » symbolisant cette superposition des types de « marges ». Non que Cixous rabatte la question de la censure et des rapports de pouvoir sur celle de sa propre identité problématique, de femme juive algérienne de mère juive allemande, projetée dans le milieu littéraire et politique parisien. Si elle s'autorise à

dire « nous » à partir de son « je », c'est qu'elle entend entrer dans une *arène démocratique internationale*, où la parole ne se prend pas seulement au nom des féministes françaises, mais *au nom de tous les autres*, c'est-à-dire au nom de tous ceux, femmes et hommes, à qui on a toujours fait, et partout, dans toutes les langues, « le coup de l'Apartheid ». Le monde dont le manifeste cherche à affoler les présupposés est donc un monde dont la sexuation détermine en définitive des structures de pouvoir plus larges : un monde éminemment politique, par conséquent, reposant de manière systématique sur l'opposition et sur l'exclusion, que celles-ci s'effectuent au nom du sexe, de la race, de la religion, de l'origine géographique, de la classe sociale, ou encore des convenances, voire de la beauté. Affirmer « Nous sommes “noires” *et* nous sommes belles », formule de cette articulation du féminisme sur une question, éthique et esthétique, autrement plus ample, et à ce titre inévitablement *destinée à la translation internationale*, c'est transposer le « Je suis noire mais je suis belle » du Cantique des cantiques dans un autre dispositif textuel afin de lui faire signifier *une loi universelle autre que celle de la division*. Le principe de contradiction, souligné par le « mais » concessif du premier énoncé, est donc aboli au profit d'une exubérance que marque le « *et* » du second énoncé, conjonction d'intensité, productrice d'oxymore en apparence, d'amplification en réalité.

L'obscénité revendiquée du « Rire de la Méduse », prototype d'autres « textes avec des sexes de femme », consiste ainsi à démonter le théâtre des oppositions qui structure toute scène, celle du psychodrame national,

certainement, mais celle de *toute représentation* également, au centre desquelles l'interdit fondamental, le tabou par excellence, se focalise sur la présence *réelle* de « la femme », facteur de dissolution de toutes les lignes de partage, agent contaminateur de tous les cordons sanitaires, tant locaux que nationaux. C'est pourquoi le manifeste se conçoit de lui-même comme *inacceptable*, prenant grand soin de donner corps au scandale, d'*incorporer* « la femme » dans le texte, lequel n'aura jamais autant mérité sa qualité de « corpus ». Rire « en corps », dit-elle, l'œil en coin vers une lacanerie. D'où l'extrême théâtralité, l'oralité, les multiples voix de l'essai, mais aussi ses brusques décrochements de registre, notamment la verveur insistante du lexique, deux techniques destinées à hystériser l'espace social en projetant une image de la féminité dont la présence n'est pas « euphémisée » par les lois de la représentation. Le côté *unheimlich*, fantastique et même « gothique » du texte de Cixous tient en grande partie à cette puissance transgressive et subversive de « Méduse », nom de code d'une créature à l'identité indéfinie, proche et lointaine à la fois, surgissant du cœur de l'appareil pour prôner attentats à la pudeur, mitraillages de tours de contrôle, éliminations de « flics » : écriture action directe, *performance* de la terreur.

Texte théorique, également, puisque « Le Rire... » énonce les principes qui l'animent. Le manifeste lance ainsi le fameux concept d'« écriture féminine », ou d'écriture « à l'encre blanche », expressions dont il faut se souvenir que Cixous ne les réserva jamais au sexe biologique de l'auteur (« Sorties », également daté de