

## AUTEUR AU THEATRE DU SOLEIL

### Entretien avec Hélène Cixous

**Eric Prenowitz** : Est-ce qu'on peut dire qu'il y a une chronologie, une histoire ou une évolution qui se dessine de pièce en pièce dans ton travail au Théâtre du Soleil ? Quelle est la part de l'histoire de ce théâtre ? Quelle est la part d'un cheminement qui serait propre à ton œuvre ou à ta vie d'écrivain ?

**Hélène Cixous** : On peut commencer maintenant, vingt ans après le premier temps, à dire cela, à parler en termes d'histoire. Puisqu'il y a une histoire, puisqu'il y a du temps. Quand tu commences, la première pièce n'a aucune histoire. C'est un événement, et puis on ne sait pas ce que ça va donner. Mais au bout de vingt ans, comme dans toutes les histoires qui ont de la durée, oui, si on se retourne, on peut imaginer ou on peut apercevoir une forme qui se sera dessinée, mais qui n'a pas été prévue. Quand on a commencé on ne la visait pas. On a chaque fois procédé comme si de pièce en pièce c'était la première fois qu'on faisait quelque chose. Ce n'est pas vrai, puisque d'une pièce à l'autre quelque chose s'approfondit, se manifeste de manière un petit peu plus familière.

Par exemple je me suis aperçue au bout de quelques pièces qu'il y avait des éléments qui revenaient, des types de personnages, mais cela n'a jamais été programmé. C'est à l'expérience qu'on reconnaît des signes et des insistances : en passant de pièce en pièce je me suis aperçue qu'il y avait des personnages récurrents. Des personnages de mon propre inconscient qui viennent sur la scène. Si je n'avais pas écrit une série de pièces, d'abord ils ne seraient pas revenus tout simplement, et puis je ne m'en serais pas non plus aperçue. J'en ai parlé dans "Entre le Théâtre" : le personnage dont je vois qu'il réapparaît sans cesse et qui est donc comme ma signature dans la pièce, c'est le personnage du *passer*. Celui qui fait le passage entre les vivants et les morts, entre les époques, entre les différents cercles, entre les différentes "maisons". Quand je travaillais sur *Sihanouk*, on utilisait avec Ariane le mot, qui venait du théâtre de Shakespeare, de "maison". Dans Shakespeare il y a telle maison royale en guerre avec telle maison royale. Ici les maisons c'étaient la maison du roi, la maison des Américains, la maison du peuple. Ce sont des groupes, comme des microcosmes qui constituent le macrocosme. Ces maisons sont encloses, sont des clôtures. Et puis il y a un personnage qui peut passer de l'une à l'autre et qui peut même, dans *Sihanouk*, la première pièce, aller de chez les morts jusqu'à la maison du peuple khmer et jusque chez Chou En Lai à Pékin, et tout ça en vélo. C'est un personnage magique, qui traverse tout. Ce personnage magique était le père de Sihanouk qui était mort, un roi mort qui peut passer d'une maison à l'autre, c'est la magie du théâtre. Quand j'ai fait ça, pour moi c'était nécessaire pour la pièce, j'avais besoin de quelqu'un qui passe d'un endroit à l'autre. C'est tout récemment que je me suis aperçue qu'il y en avait toujours un. Qu'il y avait toujours quelqu'un qui pouvait passer, comme l'aiguille qui fait passer le fil dans une tapisserie, il y en avait toujours un. Moi je ne le reconnaissais pas parce que c'était la pièce qui l'exigeait. C'était le théâtre qui l'exigeait. Ce n'était pas une recette que j'avais. Soudain je me suis rendu compte que dans *La Ville Parjure* la personne qui faisait le passage de la scène du Cimetière à la scène de la Ville qui ne communiquent pas autrement, ou entre les vivants et les morts, c'était Eschyle, le gardien du Cimetière. Dans *L'Indiade* ce petit personnage était là aussi : c'était la femme Baule qui pouvait traverser toute l'Inde à pied, ou le montreur d'ourse. Ce sont des personnages qui n'appartiennent à aucune maison, qui justement *n'appartiennent pas*, qui ne sont pas identifiés avec des maisons, et qui sont les messagers, les envoyés, les passeurs du théâtre, du génie du théâtre, du génie de l'humanité, d'un lieu à l'autre. Parce qu'il y a un chemin et qu'à travers ce chemin d'une pièce à l'autre il y a aussi quelque chose qui passe, l'esprit, la mémoire. Ce n'était pas une décision, un calcul, ce n'était pas une spéculation. C'était une nécessité.

Alors maintenant de pièce en pièce : il est certain qu'il y a quelque chose même si, encore une fois, pour chaque pièce on est à zéro, on repart de rien. On est sur la plage, sur un banc de sable, et on ne sait pas ce qu'il y a devant. Une fois que le travail s'engage, se développe, en se retournant,

on peut se dire qu'une pièce est engendrée par l'autre. Que *L'Indiade* est d'une certaine manière l'enfant, en tout cas partiellement, de *Sihanouk*. Et on pourrait suivre, on pourrait dire que de pièce en pièce il y a engendrement, causalité, ce qui ne nous est pas donné à voir quand on commence. Quand on commence on commence vraiment dans l'innocence. On recommence le monde. Le sentiment de genèse, de création ex nihilo, est toujours là, sans quoi on ne ferait rien. Mais après tout nous sommes nous-mêmes des êtres humains avec des mémoires. Je pense que si on faisait une analyse, ce que je n'ai pas le temps de faire ici, on verrait la descendance, ou les éléments qui dans *La Ville parjure* proviennent même de *Sihanouk* en étant passés par *L'Indiade*, ou comment dans *Tambours*... Parfois d'ailleurs cela me gêne : quand j'écrivais *Tambours*, à un certain moment je me suis dit : mais il y a là des éléments de *La ville parjure* : le raz-de-marée... Mais alors j'oublie. Je ne veux pas le savoir. Si on a le sentiment de répéter ou de recommencer, on arrête tout.

Mais ces éléments qui cheminent de manière souterraine et qui font des réapparitions *autres*, parce qu'ils réapparaissent tout autrement, proviennent probablement du fait que quand j'écris pour *Le Théâtre du Soleil*, je situe toujours les choses à la racine, du côté des *causes*, de ce qui cause les comportements, les catastrophes, les guerres, les destructions dans l'humanité. Et que là on se retrouve dans un espace qui est en continuité avec l'espace des engendremens, donc des mythologies, de tout ce qui a aussi causé les premières œuvres en littérature : les épopées, etc. Il y a des structures fondamentales. De même qu'on parle des éléments fondamentaux de la parenté, il y a des éléments fondamentaux dans l'histoire des hommes, et chaque fois qu'on demande comment les choses se sont passées, et d'où elles viennent, on va retrouver des éléments moteurs qui sont universels. C'est pour ça que le théâtre peut voyager de continent en continent.

Je vais nommer celui qui fonctionnait (explicitement pour moi) dans *Tambours sur la digue* : c'était " l'auto-immunité ", un thème de grande urgence politique dont Jacques Derrida a développé à plusieurs reprises ces dernières années les traits, symptômes et conséquences. C'est une force qui est à l'œuvre dans l'humanité, une force d'autodestruction paradoxale : comment en essayant de se défendre on se détruit soi-même. L'exemple nous l'avons en ce moment, le grand drame qui occupe le monde entier et qui a commencé le 11 septembre, si on regarde cela comme une pièce de théâtre, et on ne peut pas imaginer plus pièce de théâtre que ça : Scène 1 : le lieu le plus symbolique, le plus beau, le plus triomphant de l'univers qu'était le *World Trade Center*, disparaît. C'est un événement archi-spectaculaire. Et puis on découvre dans la scène 2 que celui qui a fait ça c'est un personnage *inverse* : c'est-à-dire autant les tours sont visibles, ostensibles et ostentatoires, autant lui, justement, est caché. Il est dans une grotte. Les métaphores sont d'une puissance incroyable. Autant les tours sont nues autant il est caché. Puis le monde entier est au théâtre, et au théâtre tragique. Le facteur d'auto-immunité, c'est-à-dire l'autodestruction aveugle, est partout. Il y a des gens qui ont demandé : "Est-ce que ce ne sont pas les États-Unis qui ont causé ça ?", ce qui est une question perverse. Ben Laden vivant ou mort va mal finir. Il a déjà perdu sa guerre, il détruit ce qu'il veut sauver, il a déjà perdu son pouvoir, il risque tout à fait de perdre sa liberté et sa vie. On peut se poser la question du principe qui l'a mené. Ce qui l'a mené était la certitude du triomphe, d'un accroissement absolument colossal. Le fantasme de ce personnage était d'écraser le pays le plus puissant du monde, de faire régner sur terre son dieu à lui, un dieu tout à fait partiel et partial qui serait la version Ben Laden d'un dieu islamiste. En détruisant l'ennemi érigé en tours il détruit tout son alentour.

*Tambours sur la digue*, c'est l'histoire d'un royaume magnifique qui a été prospère depuis toujours et qui dans la démesure de l'exercice du pouvoir – c'est toujours ça – se renverse. C'est-à-dire renverse sa puissance, sa beauté, sa richesse, etc., en destruction absolue. On se dit : pourquoi les gens font-ils ce qui va produire leur propre ruine ? Mais cette question, elle existe aussi dans Shakespeare. C'est une question qui se qualifie, se pense, se philosophe de plus en plus aujourd'hui. Les Américains ont refusé de signer les accords de Kyoto. Ils devraient protéger la vie humaine sur terre, et ils ne veulent pas mettre une limite à l'exercice de leur pouvoir industriel et capitaliste. Ils vont donc tout simplement vers leur propre suicide. C'est à longue distance, c'est toujours la question de la longue distance : ce n'est pas moi qui vais mourir, ce sont mes enfants. C'est une question énorme. On se dit : comment est-il possible que des êtres humains puissent penser cette chose-là ? Comment des êtres humains peuvent-ils se dire "ça m'est égal" ? En France on a une phrase pour ça, c'est la phrase de Louis XV : "Après moi le déluge". Un roi qui est successeur du

plus grand roi de la monarchie française, Louis XIV, qui petit à petit engendre lui-même, cause lui-même les catastrophes de son royaume, et quand on lui fait des remontrances en disant que ce n'est pas une bonne politique, il dit "Après moi le déluge". Et le déluge arrive : c'est la mort de Louis XVI, la Révolution française, etc. Quand on regarde cela, on se dit chaque fois : mais qu'est-ce qui anime ces gens-là ? Cette phrase ! Après tout, après moi ! moi, j'aurai bien vécu et si le déluge vient après moi je m'en fous. C'est incroyable, et pourtant cela gouverne le pouvoir. Le pouvoir croit gouverner, or, il est gouverné. Et il est gouverné par la mort.

**Eric Prenowitz** : Il y a donc des éléments qui reviennent, des continuités comme le passeur, le raz-de-marée, les "causes", les structures fondamentales. Mais tu as dit que d'une part il faut recommencer chaque fois à zéro et que d'autre part il ne faut pas se répéter. Alors : qu'est-ce qui change ? Quel est le chemin parcouru ? Où vas-tu, où allez-vous ?

**Hélène Cixous** : Première remarque : si je regarde rétrospectivement – parce que, évidemment, c'est seulement rétrospectivement qu'on peut commencer à faire l'histoire d'un travail ou d'une collaboration ou d'une œuvre – en regardant justement en arrière depuis *Tambours* et en remontant, *La Ville parjure*, *Les Euménides*, *L'Indiade*, *Sihanouk*, j'aperçois, mais ce n'était pas programmé, une évolution que je trouve tout à fait intéressante vers de moins en moins de réalisme, ou de moins en moins de références à des données existantes, et de plus en plus d'inventions. De moins en moins d'actualité immédiatement lisible, jusqu'à atteindre la pure fiction avec *Tambours sur la digue*. Encore une fois cela n'a pas été programmé par nous donc c'est comme une évolution tellurique, organique, comme la maturation naturelle d'un travail qui se fait dans le temps. De manière évidente, ce n'est pas simplement une succession arbitraire : on voit les pièces sortir l'une de l'autre. C'est-à-dire se causer, s'engendrer, se suggérer mais sans jamais qu'il y ait un projet omniscient. C'est un processus.

### ***L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge***

**Hélène Cixous** : Je crois avoir raconté l'histoire de *Sihanouk*. La première pièce que j'ai faite pour le Théâtre du Soleil était *Sihanouk*, une pièce aux dimensions énormes. Voilà ce qu'on pourrait dire comme prologue à l'histoire de la création de cette pièce : quand Ariane m'a demandé si je voulais écrire pour le Théâtre du Soleil alors que je la connaissais depuis très longtemps déjà et que jamais je n'avais pensé écrire pour le Théâtre du Soleil, elle m'a demandé très directement d'écrire sur l'Inde. C'était son rêve à elle. Et j'ai été percée de terreur. Je sortais d'une chambre ; dans cette petite chambre ou dans ce petit bureau j'avais fait venir des personnages comme Freud. Ma dimension et mon horizon imaginaire, ce n'était pas plus grand que cela. Le maximum de ce que j'avais fait, et qui était déjà en direction de l'Inde, c'était la petite pièce *La prise de l'école de Madhubai*, mais même si cela se passait en Inde et même si le personnage était indien, l'Inde était uniquement dans l'atmosphère, c'est-à-dire la pluie, la mousson, mais tout se passait aussi dans une cabane, l'équivalent d'une simple petite chambre. Ça pouvait se jouer dans un petit théâtre, il n'y avait pas plus de trois ou cinq personnages. J'en étais toujours à ces mesures, à ces dimensions de ce que j'ai toujours appelé "chamber theatre". Et quand Ariane m'a dit l'Inde je savais que pour elle c'était l'Inde, le continent indien. Et j'ai vraiment eu une panique. J'ai tout de suite dit non, je ne peux pas. J'ai vu que j'étais une petite fourmi devant l'Himalaya, et je me suis dit : mais qu'est-ce qu'elle raconte ? Une fourmi ne va pas écrire l'Himalaya. C'est impossible. Je vais mettre des siècles à grimper sur l'Himalaya. Je ne pouvais pas *envisager*, au sens propre du mot, l'Inde. Je comprenais le désir d'Ariane mais pour moi c'était exclu. C'étaient des questions – et c'est très important parce que c'est une question d'art théâtral – de proportions, de capacité, c'est-à-dire ma capacité, et ce que je pouvais contenir était tout petit. Cela ne pouvait pas être quelque chose d'aussi gigantesque. Alors Ariane s'est rendue à mes inquiétudes et on s'est mises à chercher quand même du côté de l'Asie. Voilà où arrive l'Asie : Ariane a besoin d'être asiatique, elle voulait un auteur qui puisse lui écrire quelque chose d'asiatique, parce que l'Asie est le berceau de toutes ses images, de toutes ses références, depuis toujours.

Premièrement donc, l'Asie ; deuxièmement : aujourd'hui. Un aujourd'hui qui n'a jamais été un aujourd'hui figé sur l'actualité, mais un présent, le présent étant le temps du théâtre de toute façon, faisant référence à quelque chose d'extrêmement proche, du contemporain, puisque ce qu'elle voulait faire c'était du contemporain, mais valant pour tous les temps. *Donc une Asie qui serait en même temps universelle, et un présent valant pour tous les temps.* Le présent valant pour tous les temps je pouvais comprendre ; une Asie universelle je ne pouvais pas. Alors j'ai commencé à tâtonner, à chercher dans la période XXème siècle qui finalement est assez facile à explorer mentalement du point de vue historique, politique, etc. Évidemment les grands événements du XXème siècle on peut les apercevoir dans leur portée universelle. Le chaos produit par la guerre du Vietnam qui touche l'Asie, etc. Tout ça, je le voyais. Et en tâtonnant, je lisais beaucoup – j'ai toujours beaucoup fait cela pour le Théâtre du Soleil – je lisais tout ce qui pouvait croiser le politique et le mythologique, le théâtral et l'ethnologique. Donc tous les livres qui sont les archives touchant aux structures de l'imagination ou d'une culture et tous ceux qui peuvent être considérés comme les récits des malheurs de ce qui se passe à notre époque. Je crois même qu'Ariane avait dû me dire qu'elle cherchait l'histoire d'un peuple – le théâtre est un peuple lui-même – dont le sort tragique pouvait être l'image d'autres tragédies, d'autres histoires contemporaines. Au cours de mes recherches, j'ai été attirée par l'histoire tragique d'un petit peuple qui s'appelle les Jrai, toute petite ethnie entre le Cambodge et le Vietnam, qui a disparu tout simplement pendant la guerre du Vietnam parce qu'ils ont été bombardés, massacrés, et qu'il n'en reste plus rien. Un peuple qui a disparu. J'ai commencé à travailler là-dessus, je commençais à écrire quelques scènes et quand je les ai montrées à Ariane elle s'est exclamée : "Mais qu'est-ce que c'est que ça ? C'est beaucoup trop petit. C'est une histoire de village !" Et effectivement cela se passait dans un village, etc. "Mais ce n'est pas pour nous. Nous, nous sommes un royaume, tu t'es trompée de dimension". J'étais passée du trop grand au trop petit. Et cela m'a réveillée. C'était comme si j'avais oublié les dimensions du Théâtre du Soleil qui sont des dimensions royales. Alors j'ai cherché un royaume avec Ariane et très vite, parce qu'on n'avait qu'à glisser, faire un pas de côté, on était soit au Vietnam soit au Cambodge. Donc on était au Cambodge, qu'Ariane avait découvert et aimé avant le néant, et on a trouvé à ce moment-là des tas de livres très bien faits. Le livre qui a été un déclencheur pour nous était un livre remarquable d'un journaliste américain (*Sideshow* de W. Shawcross). En lisant cela, la dimension épique de cet univers m'est apparue. En même temps et de manière éclairante, l'évidence qui m'a emportée c'est que le Cambodge ressemblait comme deux gouttes d'eau à l'Angleterre de Shakespeare. L'Angleterre se voyait comme un grand royaume mais c'était un petit royaume, trois millions d'habitants. C'étaient les dimensions exactes du Cambodge.

La première leçon que j'ai prise à ce moment-là c'était celle du petit comme grand. C'est évidemment une question d'image : de même que l'Angleterre se voyait comme le plus grand royaume du monde au temps de Shakespeare, même si la France était sa rivale, de même le Cambodge pouvait se voir comme un immense royaume même s'il était tout petit. Et puis, à partir de là on pouvait prendre n'importe quel autre royaume, on aurait pu se tourner vers le Tibet : c'est-à-dire *des petits royaumes grands*. Or "le petit pour le grand" c'est une des règles secrètes du travail d'Ariane. Là, j'ai compris quelque chose de la dimension imaginaire qui règne au théâtre alors que moi, j'avais été réaliste dans mon premier choix. Et je suis partie sur cette piste-là. Après quoi j'ai commencé à écrire d'une manière qui restait insufflée par ce qui me restait comme mémoire épique venant de Shakespeare. Et ça a donné *Sihanouk*.

Mais pour nous *Sihanouk* était l'histoire du Cambodge ; la façon dont on a vécu cette histoire était pour moi d'abord littéraire-humaine, et ensuite humaine sans méttaphore. Ariane a tout de suite voulu aller au Cambodge. Je ne voulais pas. Je crains tellement la malédiction du réalisme et aussi de la réalité, je me suis dit trop de réalité va écraser ma capacité de rêver. Je dois rêver quelque chose. Je lui ai dit : il faut que je finisse d'écrire, avant d'aller au Cambodge. Elle est partie avant moi et pendant ce temps-là je finissais la première partie et j'ai commencé la deuxième partie. C'est seulement à ce moment-là, alors que j'étais assurée de mes propres images intérieures et de mes propres rêves, que je l'ai rejointe dans les camps de réfugiés et de résistants entre la Thaïlande et le Cambodge. Et de même je m'étais dit : je ne veux pas entrer en rapport avec des vrais Cambodgiens avant que mes Cambodgiens imaginaires aient pris chair. Et quant ils ont existé, et cela uniquement à partir de documents et d'images que j'avais, à ce moment-là j'ai commencé à

voir les vrais. Des vrais Khmers, soit au Cambodge soit ici en France, où vit une vaste communauté. Et tout à fait à la fin, une fois que tout a été fini, Sihanouk lui-même. C'est donc le premier temps de pratique de cette aventure. (...)

### *L'Indiade, ou l'Inde de leurs rêves*

Là-dessus arrive *L'Indiade*. Curieusement, *Sihanouk* m'a servi, comme pour une fusée : c'était le premier étage. A partir du moment où j'ai pu mesurer mes forces avec une pièce de théâtre qui était immense, même si la focalisation était petite, je me suis aperçu que pour ce qui m'apparaissait naguère comme impossible, par exemple une pièce avec cinquante personnages, j'avais trouvé le truc. Je ne pouvais pas faire une pièce avec cinquante personnages d'un coup : j'étais obligée de m'y reprendre à dix fois. C'est-à-dire que je faisais cinq plus cinq plus cinq... Je faisais des navettes comme si j'étais un bateau pour faire passer chaque fois cinq personnages. Je suis un être limité ; je pouvais avoir des quintuplés mais je ne pouvais pas avoir cinquante enfants d'un coup. Cet obstacle-là avait déjà été levé. Donc quand on est parties sur une deuxième lancée, l'Inde n'était plus impossible. Mais la leçon, c'est-à-dire le petit pour le grand, était là et aussi l'embrayeur, c'est-à-dire une émotion particulière, un événement particulier. Ariane et moi nous avons eu toutes les deux une grande émotion à la mort d'Indira Gandhi. Alors on se laisse aller à la séduction de ce drame. On se dit que c'est terrible, c'est tout à fait théâtral, l'assassinat de cette femme qui dirige le plus grand pays du monde, pour ainsi dire. On part en Inde (il fallait aller en Inde pour avoir les archives, la documentation, etc.) avec un présumé qui était qu'on allait travailler sur " Indira Gandhi ". J'ai travaillé pendant des mois, et plus je travaillais plus cela devenait impossible. Je travaillais en tant qu'universitaire, en tant qu'archiviste, j'avais une masse de documents gigantesque et ce qui se dégageait de plus en plus – j'étais catastrophée – c'était ce que je disais à Ariane lentement et puis de plus en plus précipitamment, qu'Indira Gandhi n'était pas un personnage intéressant. Que ce n'était pas un personnage de théâtre. Que c'était un personnage de journal, que ce n'était pas un personnage qu'on pouvait transformer pour en faire un personnage épique. Avec n'importe quel personnage ordinaire on peut faire un immense personnage théâtral à condition de pouvoir l'inventer. Mais je ne pouvais pas inventer Indira Gandhi. Elle était trop proche, il y avait des millions de témoins de sa réalité, et ce qu'elle était en réalité n'était pas intéressant. Ce n'était pas sa faute, la plupart des êtres politiques du monde sont inintéressants. Il y en a très peu qui ont une dimension transformable, si je peux dire, épiquable. Ou épopéeable. Il faut une grandeur intérieure. Si maintenant on observe la scène du monde, il n'y a presque pas de personnages qui se prêteraient à une transposition. (...)

Ce n'était pas une question de dimension de pouvoir, parce que les gens au pouvoir sont très souvent des gens fades, stupides, sans imagination, sans rêve. En fait il faut trouver quelqu'un qui a un rêve, un vrai. Il y a eu De Gaulle en France ; rien après, bien sûr. Nous voilà obligées de revenir à la génération précédente. Quand on s'est concertées avec Ariane je disais : c'est trop tôt ; dans cinquante ans je pourrai inventer Indira Gandhi, mais actuellement je ne peux pas l'inventer puisqu'elle existe, donc on ne peut pas la contourner, et je ne peux rien faire avec elle. A ce moment-là, et après des mois de souffrances et d'effolement, tout d'un coup Ariane m'a dit : mais pourquoi fait-on ça ? On a été bouleversées par sa mort mais puisque les héros théâtraux spectaculaires de l'histoire de l'Inde sont de la génération d'avant, il n'y a qu'à revenir en arrière. C'est une évidence. Sur ce on a fait un bond en arrière qui était en fait un bond en avant et à partir de là je n'ai plus eu de problèmes : j'avais tous les grands héros du vingtième siècle. Ils vivaient tous à la même époque. Et ce n'était pas par hasard bien sûr : un héros en appelle un autre. Donc il y avait Gandhi, il y avait Nehru, il y avait Abdul Ghaffar Khan, le grand Pathan, toutes les grandes figures de l'histoire de l'Inde jusqu'à présent, y compris Jinnah, le tortueux, c'est-à-dire le fondateur du Pakistan, étaient là. Donc on avait simplement commis une erreur de diagnostic, mais c'était aussi parce qu'on était ignorantes. On ne savait pas qui était Indira Gandhi. Je l'ai découverte en fouillant dans les journaux. J'ai tout lu, et chaque fois que je rencontrais ou bien des documents sur sa politique ou bien, en les lisant, tous ses discours, je me disais : mais mon dieu c'est à mourir d'ennui. Il n'y a rien là-dedans. Il n'y a pas de vision. C'était une femme sans vision, une femme

pragmatique. Et même si les gens avaient une vision embellissante d'elle, elle résistait à toute transfiguration.

Pendant la deuxième guerre mondiale il y a eu des rêveurs. Il y a eu Churchill, c'est indéniable. Il y a eu en France tous les héros de la Résistance. Maintenant, à part Mandela, ce qu'il y aurait c'est un personnage çà et là local, par exemple chez les Kanaks ou quelque chose comme ça, mais cela ne suffit pas parce que, à nouveau, on se retrouve chez les Jraï. C'est trop petit et cela n'entraîne pas l'histoire du monde. Ce sont des héros locaux même si ce sont des héros. Ils ne changeront pas la machine mondiale. Alors que ce qui nous importe, c'est de trouver la roue qui fait tourner l'univers. En touchant par exemple à l'Inde, et en travaillant sur la partition de l'Inde, on travaillait sur toutes les partitions qui ont suivi jusqu'au Kosovo. Tous les éclatements de tous les rassemblements nationaux nationalistes : au moment de la Yougoslavie il y a des gens qui nous ont dit : "Est-ce que vous allez faire quelque chose sur la Yougoslavie ?" Mais on vient de le faire, c'est dans *L'Indiade*. (...)

Donc *L'Indiade* était venue après *Sihanouk*, dans le même fleuve de recherches, sauf que là j'étais moins inquiète, moins terrorisée, et sauf que là quand même pendant un an je me suis cassé la figure parce qu'on s'est trompées de sujet. Là ce n'était pas que j'étais trop petite pour l'Inde, c'était Indira Gandhi qui était trop petite. (...)

## *Les Atrides*

Après quoi Ariane a eu besoin de se ressourcer à des modèles les plus antiques, et peut-être justement que ce sont ces pièces-là, ce qu'on avait fait, qui lui ont à la fois permis et demandé de faire un retour aux sources. Et cette fois-ci pas du tout shakespeariennes, parce que jusque là elle était du côté de Shakespeare, elle avait monté les Shakespeare avant que je commence à travailler. Mais elle a été faire une sorte de réapprentissage du côté de la Grèce qu'elle n'avait jamais abordée. Donc elle a monté les Atrides *asiatiques*. Et dans ce cycle j'ai traduit pour elle *Les Euménides*, ce qui a été décisif pour elle et pour moi, théâtralement et textuellement.

Mais pour en revenir à la place de l'histoire dans ce type de théâtre, après *Sihanouk* et *L'Indiade*, et avant *Les Euménides*, il y avait le projet de la Résistance, troisième moment d'aspiration politique et historique contemporaine. Ce n'est pas inintéressant d'en parler parce que cela ne nous a jamais quittés. On n'a pas réussi à l'engendrer, mais cette pièce fantôme est toujours là. Elle est là avec tous les personnages que j'avais convoqués sur la scène et aussi l'esprit de la pièce, c'est-à-dire l'esprit de la Résistance. A la fois en tant qu'idéal et en tant que réalité ; avec Ariane nous avons passé un an à aller voir tous les Résistants survivants en France. Qui sont restés nos amis ; ceux qui sont encore en vie sont nos amis. Cet esprit de la Résistance était à la fois ce sur quoi on voulait travailler, mais c'est aussi l'esprit de la Résistance qui anime la littérature comme art et le théâtre comme pratique dans la cité. Finalement on ne l'a pas fait, pour mille raisons, mais on était en chemin de le faire. J'ai écrit à peu près la moitié d'une pièce. Et cela reste quand même comme une aventure de théâtre indispensable. Comme il y avait eu un problème de transposition, certaines figures n'ont pas été trouvées, Ariane a eu besoin pour essayer de contourner la limite qu'on avait atteinte et qu'on n'avait pas réussi à dépasser, de revenir à une tradition théâtrale très ancienne. Pour voir comment trouver des images sur des textes d'une autre espèce. D'où les Atrides.

Dans ce cycle m'est revenu de traduire *Les Euménides*. Et cela a été décisif, à nouveau sans qu'on l'ait calculé. D'abord parce que *Les Euménides* est une pièce tout à fait extraordinaire. On la monte très peu parce qu'elle semble avoir une sorte d'aridité abstrait : c'est une pièce sur les questions de la vengeance, du droit, de la justice, de la fondation de la démocratie. Mais pour moi, alors que je ne m'y attendais pas du tout bien sûr, cela a été quelque chose d'absolument éclairant à la fois théâtralement, textuellement et philosophiquement. *Les Euménides* est une pièce éminemment politique, au sens le plus ancien du mot : *Les Euménides* racontent la fondation même de la cité, du droit moderne par Athéna et l'invention du vote, de l'élection, du choix, de l'exercice de la citoyenneté, et même l'invention, qu'Ariane a mise en scène admirablement, de la cour de justice. Tout cela touchait à mes préoccupations les plus intenses concernant cette problématique

telle que je les médite et je les ai toujours méditées à la fois au théâtre, dans la fiction, dans mes séminaires, etc. Et ce qui m'a bouleversée, c'était de voir comment Eschyle donnait une forme à ces choses si profondes et si complexes dans une économie verbale tout à fait extraordinaire. Mais une économie grecque. Au fond c'était la première fois que je trouvais un vêtement verbal aussi sobre et en même temps aussi poly-sémantique, polysémique, comparable à une économie que je retrouverais plus tard, et qui était celle du Nô. Mais je n'avais pas fait le rapport. En fait Eschyle écrit comme ensuite le Nô va écrire. Avec la même condensation, la même réduction. Et ce sont des langues étrangères, ce ne sont pas nos langues. Nos langues n'ont pas cette économie, ce sont des langues beaucoup plus dilatées, beaucoup plus luxuriantes. Le grec ancien, comme le japonais, a des structures, une grammaire très lapidaire, que nos langues occidentales n'ont pas en ce moment. Et si par exemple j'écrivais à la Eschyle, ce que j'ai fait pour *Les Euménides* puisque c'était de l'Eschyle, ça aurait l'air artificiel alors que c'est indispensable.

### ***La Ville parjure, ou le Réveil des Erinyes***

Mais cette expérience [celle de la traduction d'Eschyle] était pour moi très importante sans que je calcule ce qu'elle aurait comme effet conséquent. Quand ensuite, après ce cycle des Atrides, on s'est remises en route à la recherche comme toujours d'un sujet qui serait à la fois le plus antique et le plus contemporain, le petit dans le grand, etc., c'est tout de suite venu à mon secours. Mais pas de manière consciente : nous étions orientées à ce moment-là aussi loin que possible de *La Ville parjure*. On a d'abord évoqué la chute de l'empire soviétique. Puis on est repassées à quelque chose de plus petit, et qui pendant un certain temps nous a occupées : la Tchécoslovaquie avec comme personnage Havel. Et au moment où on était en train de rêver dans cette direction est passé devant nous, mais comme passerait à toute allure un bolide, cette histoire de l'affaire du sang contaminé. Quelque chose qui n'était pas, si je peux dire, un engendrement de faits historiques à travers le vingtième siècle ; c'était un accident, mais un accident mortel de la culture occidentale. (...)

Mais comment transposer – c'était la grande question – une histoire qui avait fait la une des journaux pendant un an, qui d'autre part était celle d'un malheur dont les victimes étaient *en train de mourir* ? Comment porter au théâtre, rendre visible des malheurs qui n'étaient pas terminés ? Qui étaient sous nos yeux, sous notre nez, qui ne se passaient pas en Asie mais ici ? Et pendant que j'écrivais *La Ville parjure* je me disais que dans la salle il y aurait des hémophiles en train de mourir. La conscience de l'immédiateté et de la proximité de cette tragédie ne m'a pas quittée une seconde. Dans tous les domaines, que ce soient les patients, les victimes, les mères, les enfants, les hommes, les femmes, les médecins, un univers que je connais très bien. Et je me disais : ça ne peut pas être mis sur scène sans l'aide de tous les dieux du monde. C'est-à-dire sans que ce soit transposé, que ça devienne quelque chose qui soit arrachée à la page de journal, et qui protège aussi tous les gens qui souffrent en ce moment. C'est là que *Les Euménides* me sont venues en aide. Tout de suite j'ai vu la transposition en passant par *Les Euménides*. Je me suis dit : cela ne peut se passer que dans un univers fabuleux où il y aura Eschyle, les Euménides. Quelque chose qui soit poétisé d'une manière tellement forte que la souffrance par exemple trouve des mots archi-poétiques.

Et là on voit ce que c'est que le théâtre : finalement ce n'est pas qu'on a une vision comme dans la fiction. C'est que le sujet commande la forme. Le sujet commande la recherche d'une certaine forme sans laquelle ce sujet ne peut pas se matérialiser sur la scène. C'est ce qui nous est arrivé pour la Résistance. C'est que le sujet commandait une forme et cette forme on ne l'a pas trouvée. Alors que pour *La Ville parjure* elle était déjà là.

**Eric Prenowitz** : *La Ville parjure* était à la fois autre chose que la partition de l'Inde ou l'histoire du Cambodge comme événements ayant trait à toute l'histoire du vingtième siècle, *et* une histoire beaucoup plus proche de nous.

**Hélène Cixous** : Oui. Il n'y avait pas la moindre distance. Toutes les distances qu'on avait par exemple quand on se promenait en Asie on ne les avait pas. Donc il fallait retrouver ces distances qui font le théâtre, et on ne pouvait les retrouver que par une transfiguration suffisante. Cela ne

pouvait pas se passer à Paris. Ça ne pouvait se passer que dans l'éternité. Même si, en inventant cette surtemporalité poétique, en mélangeant les morts et les vivants, en faisant entrer sur la scène des personnages de tous les temps, on pouvait aussi faire entrer les médecins d'aujourd'hui. Mais "aujourd'hui" était emporté dans un ensemble de temps et de figures tout autres. D'ailleurs dès que j'ai pensé que ce serait *Les Euménides* qui porteraient ça je n'ai plus eu de problème. Au lieu d'aller "en Inde", je suis allée "en médecine", "en hôpital". J'ai commencé à parler avec les hémophiles, avec les médecins comme j'avais parlé avec les Indiens. Mais je me suis toujours dit que si je n'avais pas été fille de médecin et sœur de médecin et fille de sage femme, et si je n'avais pas toujours vécu dans ce monde-là, je ne sais pas si j'aurais pu entendre ces langues et ces secrets. J'étais déjà initiée.

**Eric Prenowitz** : Et l'Asie ?

**Hélène Cixous** : Justement, c'est une question très importante. Ce qu'il faut absolument dire, c'est que l'Asie n'est pas l'Asie. C'est l'Asie-théâtre. Je parle toujours d'autre monde, de deuxième monde : ce n'est pas un continent réaliste, c'est un réservoir, c'est une caverne gigantesque d'images. Il faut dire aussi, parce que "Asie" est un mot global, qu'en Asie il y a beaucoup d'Asies. Il y a l'Inde qui elle-même est pleine de mondes, pleine d'univers, le Cambodge sans rapport tout en ayant un rapport, le Japon... c'est sans fin. Pourquoi l'Asie ? Initialement parce qu'Ariane, par une sorte d'intuition, d'instinct à l'âge de vingt ans, au moment où elle s'est dit qu'elle allait *faire du théâtre*, est partie en Asie comme si elle avait senti qu'il fallait aller là-bas comme si c'était un berceau. Et pendant un an elle a sillonné tous ces pays, sans aucune théorie : c'était le voyage initiatique, comme dans Hesse. Mais c'est resté son livre d'images. Et c'est ce livre qu'elle m'a tendu quand elle m'a dit de venir au Théâtre du Soleil. Parce que mon livre n'était pas l'Asie. C'était Shakespeare ou Eschyle, mais l'Asie non. En fait je ne suis allée en Asie qu'à partir de ce moment-là.

Ajoutons à cela que les Asies ont conservé ce que nous n'avons pas conservé. Par exemple quand on va au Japon et qu'on voit du Nô, le Nô qui est un art relativement récent, qui n'est pas aussi ancien que les arts Indiens, qui n'a qu'une dizaine de siècles si je peux dire ! Mais enfin on joue du Nô tous les jours. En France il n'y a pas de Nô. Il faut aller au Japon. Les traditions sont restées vivantes et présentes, non pas passées, elles ont un présent, le passé a un présent en Asie. Et le pays qui en a gardé le plus et les plus anciennes, c'est l'Inde. Quand on va en Inde la tradition est dans la rue tous les jours, on fait une sorte de voyage en traversant des millénaires, et tout en étant au vingt-et-unième siècle on est aussi trois mille ans avant. Or comme le théâtre est structuré de cette manière, c'est-à-dire que sa temporalité est une temporalité millénaire, en avant et en arrière : trois mille ans en avant et trois mille ans après, c'est tout à fait évident que l'Asie est le théâtre du théâtre. C'est la *Khora* du théâtre. La matrice mystérieuse dont parle Jacques Derrida. L'Asie, donc, n'est pas réaliste. C'est le temple. Ce sont les grottes du théâtre.

**Eric Prenowitz** : Et le présent qui comme tu disais tout à l'heure est le temps du théâtre, c'est un présent qui contient tous les temps.

**Hélène Cixous** : Tous les temps. Le présent du théâtre – on devrait toujours dire le-présent-du-théâtre – est un présent où tous les passés peuvent se présenter comme présent.

**Eric Prenowitz** : Et pourquoi l'Asie est-elle comme ça ? Ou pourquoi l'Occident n'est-il pas comme ça ? Pourquoi est-ce comme si notre présent était simplement le présent ?

**Hélène Cixous** : C'est une question très importante. C'est en rapport avec le développement industriel, machinique, etc. "La preuve", si je puis dire, c'est l'Amérique, les USA, le pays le plus moderne, parce que le plus jeune; le plus jeune et le plus moderne. Et là, on voit des lois qui sont des lois implacables : l'Inde, avec ses trois mille ans, doit soulever trois mille ans pour faire un pas. Et donc, elle est très lente, même si on sait très bien qu'une partie de la population indienne, qui appartient au vingt-et-unième siècle, est alignée sur les États-Unis. L'industrie et le capitalisme sont

des moteurs tout puissants, qui ont poussé très fort l'Occident et donc l'ont éloigné de son passé – je ne parle pas des États-Unis, qui n'ont pas de passé. Mais, d'un autre côté, il y a aussi les religions, quoique cela soit très compliqué. Mais peut-être un certain type de religions, des religions comme on en voit en Inde : des polythéismes tellement quotidiens que, d'une certaine manière, ils ralentissent, là aussi, l'accélération vers une modernité. Car il est difficile de combiner la croyance dans les dieux, que l'on voit en Inde partout et à chaque seconde, et une avance technologique formidable, parce que la technologie et les dieux, ce sont des dieux différents. Mais s'il reste encore du théâtre en France, je dirais que c'est parce que ce qui alimente le théâtre et qui est donc cette espèce de présence sous le plateau *des dieux auxquels on ne croit plus, mais auxquels on croit encore*, est maintenu en France par l'ininteruption, la continuité de l'archive créatrice littéraire : la France est un pays à mémoire, c'est un vieux pays qui peut remonter, avec ses créations culturelles, et sans pour autant que cela soit comparable avec l'Asie, mille ans en arrière. La France a mille ans à sa porte. Quand on fait l'histoire de France, on commence avec l'Empire Romain. Et quand je dis mille ans, c'est peut-être mille cinq cents ans. Et tout ceci est resté archivé. Et le reste en France, pour un certain type de personnes, car évidemment il y a aussi, en France, une population qui n'a pas mille cinq cents ans derrière elle. (...)

Tu me demandais pourquoi mon théâtre est si oriental. Eh bien, oriental, il ne l'est pas : il est théâtral. Il n'est pas oriental de manière réaliste.

### **Tambours sur la digue**

**Eric Prenowitz** : Si *La Ville parjure* venait très près de "chez nous", que signifie donc ce redépart en Asie-théâtre avec *Tambours* ? C'est-à-dire qu'il y a d'une part cette nouvelle forme-marionnettes, et d'autre part le fait que c'est une fiction, une pure fiction, comme tu le disais. Mais il y a certainement aussi un cheminement : ce que tu disais de cette forme de la langue que tu as trouvée chez Eschyle ressemble beaucoup à ce qu'on pourrait dire de la langue des marionnettes qui est revenue avec *Tambours*.

**Hélène Cixous** : Le cœur battant du sujet, avec *La Ville parjure* on l'avait défini exactement, c'est la maladie du royaume : qu'est-ce qui nous fait mal en ce moment ? Et qu'est-ce qui nous fait mal d'une manière inédite ? Puisque, finalement, les êtres humains sont de grands inventeurs de mal, de maladies, de catastrophes. (...)

Pendant qu'on était en recherche, il y a eu d'énormes inondations en Chine, catastrophiques, dont les journaux rapportaient que c'étaient des inondations comme il y en a tout le temps. Ça fait trois mille ans qu'en Chine ça recommence. Et donc ça recommencera encore dans trois mille ans. Mais pourquoi et comment est-ce que l'on continue à avoir des catastrophes naturelles aussi effroyables ? tout en soupçonnant bien qu'elles ne sont pas naturelles. C'est trop facile de dire que c'est la nature : c'est une part de nature, mais bien sûr une part de culture. Et à ce moment-là on pose la question : qu'est-ce qui fait que les États, que les gouvernements, soient leurs propres destructeurs ? Ce n'est pas que l'ennemi vienne du dehors, c'est qu'il est dedans. Ce n'est donc pas une punition des dieux, c'est une fabrication des hommes contre eux-mêmes. C'est un des plus grands mystères du monde éthique et politique.

Par exemple, ici, je regarde en ce moment, les grands débats autour de la question du nucléaire. On a commencé à dire qu'il suffirait d'une bombe sur les dépotoirs de La Hague pour que la France meure. Or ils existent, ils existent à ciel ouvert, n'importe quel avion à la Ben Laden peut s'écraser dessus, et la France est morte. Alors on se dit "mais ce n'est pas possible !" Mais oui, c'est possible . C'est un pari, un pari insensé, sur la non-catastrophe. Mais pourquoi n'y aurait-il pas de catastrophe ? Toute la question du nucléaire est là, et pas seulement en France, mais partout. Tchernobyl est partout, partout, c'est une question absolument décisive, et terrifiante.

Il n'y a rien de plus à la fois familier et non familier qu'un fléau comme celui d'une inondation effrayante. Voir ce qui s'est passé en Algérie, voir ce qui s'est passé dans la Somme, l'an dernier. Il y a là quelque chose d'affreux, parce que ce sont les hommes qui produisent cela, et ce sont les hommes qui sont emportés par ce qu'ils ont eux-mêmes déchaîné. La thématique était

très simple. Il fallait ensuite lui donner une vie, un récit, des personnages. Et pour la première fois, et à ma grande joie, on a lâché la référence à l'actualité : on n'avait pas besoin d'aller en Chine, et de singulariser quelque chose qui est si universel que, à un moment ou à un autre, ça recommence chaque année dans un pays ou dans un autre. Mais dans chaque pays la douleur est singulière, la révolte est singulière. Aussitôt on s'est tournées vers la fiction. Pour la première fois dans notre histoire depuis vingt ans, on s'est mises d'accord pour que ce soit de la fiction. Mais pour que ce soit de la fiction, et théâtrale, on est retournées au berceau des fictions, c'est-à-dire vers l'Asie. Mais en prenant une précaution : c'était de la fiction, c'était vraiment de la fiction. On ne va pas aller voir une inondation en Chine, ou une inondation au Bangladesh. Certes c'est cet univers, où il y a effectivement des cyclones, des tornades, des inondations, mais ce ne sera pas localisé. Cela ne va pas relever de tel ou tel pays, anecdotiquement. Ce serait, disons, la Terre, et ce fléau-là. Et, du point de vue de la date, ce serait la même chose. Pour que cela s'incarne théâtralement, ce serait une époque située historiquement, mais pas précisément : ça pourrait être le neuvième siècle, le dixième siècle, le onzième siècle. Quoique, parce que la Terre et le théâtre font couple, font plateau, nous ayons pensé à avoir une figure dans la figure, une intrigue dans l'intrigue, et à ce que cette histoire qui, donc, serait une sorte de fable poétique universelle, ait une face métaphorique, comme un masque qui serait que le théâtre serait lui-même un personnage pris dans la tourmente. Et pour cela, nous nous sommes tournées vers les commencements historiques du théâtre dans ces pays-là. Historiquement, donc, on voit – et la genèse ou la gestation est assez complexe – naître ces arts théâtraux autour du neuvième et du dixième siècle, en particulier au Japon. Et, au départ, nous avons pensé que la pièce serait un croisement entre une histoire politique, l'histoire d'un roi, d'un duc ou d'un seigneur quelconque, et de son pays, et comme miroir de cette histoire et comme intrigue secondaire, un petit royaume pris dans le grand royaume, et qui serait un petit royaume-théâtre. C'est à dire l'histoire d'une famille de théâtre, etc. J'ai commencé à écrire une histoire dans l'autre, avec comme otage de l'histoire politique, une famille-théâtre. Alors le Nô s'est imposé tout de suite, et toute l'histoire du théâtre japonais. Nous avons découvert, avec Ariane, ce que nous ignorions toutes les deux, que les premiers arts théâtraux japonais avaient été propagés par des femmes. En particulier par une femme très célèbre, dont on ne sait rien, sauf le nom et qu'elle a existé, qui s'appelait Okuni. C'était une grande femme de théâtre. J'ai beaucoup travaillé sur ce personnage dont on ne sait rien, et mes premières versions de cette pièce étaient des versions où l'on voyait à la fois se défaire le pays et se faire le théâtre. Mais en même temps que s'inventait le théâtre, ce théâtre était voué à la perdition à cause de la perdition du pays. C'était donc une intrigue extrêmement complexe qui finalement s'est dissoute parce que c'était trop, ça devenait tellement immense, or pour une fois on s'était dit qu'on allait faire une pièce pas trop immense. Si l'on fait une double intrigue ça fait deux parties. "Cette fois-ci je veux une seule partie, pour des raisons économiques, techniques, etc." disait Ariane. Le théâtre dans le théâtre, l'intrigue dans l'intrigue, toute la part de la famille-théâtre est tombée très vite. Je m'étais appuyée sur des familles de théâtre très célèbres, par exemple la famille Kanzé, qui existe encore aujourd'hui au Japon. Ces familles étaient assujetties au politique, elles étaient protégées, un peu comme le théâtre classique en France était protégé, donc censuré, par la Cour. Molière, Racine et les autres étaient à la fois entretenus et encerclés, économiquement et théâtralement, par la Cour. Même chose au Japon, où les troupes de théâtre étaient à la fois extraordinairement inventives, mais dépendantes des pouvoirs. Protégées par tel Shogun ou bien, au contraire... Mais ça, c'est tombé.

**Eric Prenowitz** : Il y avait donc un lien organique entre le petit royaume de théâtre et le grand royaume.

**Hélène Cixous** : Ils étaient complètement enchevêtrés. Et pour donner la dernière trace de la chose, en fait Okuni, qui était donc un chef de troupe de théâtre, était la sœur du Chancelier. Mais c'était une sœur qu'il avait perdue de vue. Il ne savait pas qu'elle avait pris la route. Il était parti de la ferme natale et ignorait que sa sœur avait suivi une troupe de théâtre et avait inventé une nouvelle forme théâtrale. Il y avait des sous-intrigues innombrables et ça devenait tellement immense que, petit à petit, d'une certaine manière on allait vers une impasse : c'était immense, or on allait vers la forme-marionnettes, et la forme-marionnettes ne peut pas tolérer l'immense.

Comment est-ce qu'on est allées vers la forme marionnettes ? C'est une autre affaire : en écrivant tout ça et donc ayant la double intrigue au départ, pendant que la troupe était en Asie – tous les acteurs ont été dans tous les pays d'Asie pendant deux mois s'imprégnant de formes, de couleurs, etc. – moi, j'étais en bibliothèque. (J'étais à Chicago à ce moment-là, j'avais accès au fonds immense de traductions de pièces japonaises, chinoises et coréennes.) J'ai lu, je m'appuyais sur ces textes du point de vue de la projection d'images, un peu comme l'a fait Eisenstein, qui s'était mis à l'école du Nô. J'avais aussi une liberté qui m'avait été donnée par un jeu qu'on avait joué ensemble avec Ariane, comme des enfants : pour arriver à entrer dans le fabuleux et se débarrasser de toute référence à la réalité, un jour Ariane m'avait téléphoné et m'avait dit : et si c'était le vieux et célèbre auteur chinois Xi-Xou qui écrivait la pièce ? Et je me dis "c'est génial ! je suis libérée : je suis détachée de moi-même". C'est Xi-Xou qui écrit la pièce, et pas Hélène Cixous. Donc, je peux faire tout ce que je veux. Et dans les deux jours qui ont suivi, j'ai rêvé la première scène. C'est à dire que Xi-Xou a rêvé, et c'était la scène du Devin. J'ai appelé Ariane et je lui ai dit : je t'envoie la première scène.

**Eric Prenowitz** : Il fallait que tu te détaches de toi-même pour voir.

**Hélène Cixous** : Mais bien sûr. Je n'étais plus requise, c'était le vieux là, Xi-Xou. Ça m'a donné toute liberté. Voilà encore un passeur, le Devin.

C'était pendant l'été, j'avais donc déjà écrit un certain nombre de scènes. A Chicago, je travaillais si intensément sur ces documents que j'étais en danger, toutes les nuits je rêvais et d'autres personnages arrivaient. Il y en avait, il y en avait, mais une foule ! A partir du moment où tu n'es retenu par rien, où tu es en pleine fiction, c'est comme dans les rêves : il y a des centaines de personnages. Je me disais : cent, c'est trop...

**Eric Prenowitz** : Là tu n'avais pas besoin de faire passer les personnages cinq par cinq. Tu avais trop de personnages.

**Hélène Cixous** : Oui, absolument. Mais très vite la part théâtre est tombée. A cause des limites qu'on voulait garder et parce qu'elle n'était pas vitale pour le fonctionnement de la machine à tuer. C'étaient des victimes supplémentaires.

Les structures mentales, etc., me venaient du monde du Nô et du Kabuki, mais je n'en ai rien dit à Ariane. Je ne dis jamais ce dont je me nourris quand j'écris mes pièces. Je ne dis pas que je suis en train de lire tel ou tel texte philosophique ou poétique parce que je me nourris. Ariane se nourrit d'un certain univers d'images, moi je me nourris d'un certain univers textuel. Et quand Ariane a commencé à répéter, lorsque tout le monde s'est retrouvé, avec le matériel que je lui avais donné, dans les huit jours, elle m'a dit : tu sais comment on répète, en ce moment ? On répète comme si on était des marionnettes. Moi, qui n'avais pas dit que j'étais complètement étayée par ce théâtre-là, je me suis dit : bon, le travail souterrain se fait tout seul. Après quoi, tout a dû se marionnettiser de manière beaucoup plus impérative. A partir du moment où le parti pris a été décidé, même si les ombres des marionnettes étaient déjà là, il a fallu marionnettiser. C'est-à-dire que tout obéisse aux lois des marionnettes, alors qu'au départ, ce n'était pas ça qui avait été programmé. Mais dans la première semaine de répétitions c'est devenu ça et du coup, tout a changé : aussi bien le travail d'Ariane que le travail des comédiens, et le mien, tout s'est dirigé vers l'économie des marionnettes, qui était à découvrir.

**Eric Prenowitz** : Si l'on parle des formes japonaises du Nô, du Kabuki et du Bunraku, toutes ces formes-là, d'une certaine manière, sont des formes de marionnettes, même si dans le Nô et le Kabuki, au sens strict du terme, ce ne sont pas des marionnettes qui jouent, au moins en apparence.

**Hélène Cixous** : Tout à fait. Mais on est restées fidèles au principe que ça ne faisait pas référence, c'est-à-dire que la liberté était totale. Et donc, pendant des mois, Ariane a écarté toute référence spécifiquement japonaise : les costumes étaient coréens, les tambours étaient coréens, il y avait

plein d'éléments qui venaient d'ailleurs, jusqu'au moment où... on a été rattrapées par quelque chose.

**Eric Prenowitz** : Oui, mais ça a gardé l'indéfinition. Je comprends tout à fait, dans la mesure où c'est une fiction pure, qu'il ait fallu déjouer toute référence précise : temporelle, géographique ou culturelle.

**Hélène Cixous** : Oui, bien sûr, mais ça restait un certain univers. De même que les formes théâtrales chinoises, japonaises et coréennes communiquent, mais elles ne sont pas identiques.

**Eric Prenowitz** : Il a donc fallu complètement refaire la pièce, à ce moment-là, et écrire autrement.

**Hélène Cixous** : Il fallait atteindre le niveau-marionnette de l'écriture, aussi bien qu'il fallait atteindre la marionnette dans l'acteur et finalement dans la voix. Petit à petit, donc, la loi de la marionnette s'est imposée partout, mais elle s'est imposée graduellement. Quand on a commencé on ne savait pas exactement ce que c'était que cette espèce nouvelle de marionnettes, puisque ce n'étaient pas des marionnettes, mais des acteurs. On ne savait pas de quoi avaient besoin ces marionnettes qu'on n'avait encore jamais vues, ce qu'elles ne pouvaient pas supporter, et ce qu'elles exigeaient. Ça s'est fait à tâtons. Petit à petit, le texte a dû reprendre - comme je l'ai écrit ailleurs -, le texte a dû trouver sa forme-marionnettes. Mais pas de marionnettes connues, à fil ou autres, non, c'étaient celles-là, celles de *Tambours sur la digue*, c'est à dire les acteurs-marionnettes. Donc une forme tout à fait neuve.

**Extraits d'un entretien réalisé avec Eric Prenowitz en novembre 2001, pour introduire à une anthologie des pièces de théâtre d'Hélène Cixous en traduction anglaise publié à Londres en 2003 (*Selected Plays of Hélène Cixous*, Routledge)**