Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

5 | 2015
Écritures d'Algérie

« Je suis d'abord une lisante... »

Entretien avec Daniel Ferrer

Hélène Cixous et Daniel Ferrer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/581>

DOI : 10.4000/coma.581

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Hélène Cixous et Daniel Ferrer, « « Je suis d'abord une lisante... » », *Continents manuscrits* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 octobre 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/581> ; DOI : 10.4000/coma.581

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Je suis d'abord une lisante... »

Entretien avec Daniel Ferrer

Hélène Cixous et Daniel Ferrer

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet entretien est antérieurement paru dans la revue *Genesis*, n° 17, 2001, p. 45-57. Nous remercions les auteurs de nous avoir donné l'autorisation de le republier.

Daniel Ferrer – Quand on a une activité multiple de critique et d'enseignant, d'écrivain de théâtre et de fiction, cela implique-t-il plusieurs formes de lecture ?

Hélène Cixous – Ce matin, nous avons envisagé des questions possibles et, pour vous dire la vérité, je n'avais justement pas pensé à celle-là, que je trouve parfaitement pertinente, bien que je me sois dit qu'en effet il y a plusieurs, j'ai failli dire lecteurs, non, lectrices-lecteurs, plusieurs personnes lisantes en moi, c'est certain. Mais après tout je n'avais jamais jusqu'à présent tourné vers moi cette question de la pluralité des personnes lisantes. Donc je prends mes précautions : il doit y avoir une petite trace de différence sexuelle dans la position de lecture : qui est en train de lire pour qui ? Qui de moi est en train de lire quoi pour qui de moi ? Il y a deux scènes de lecture pour moi, l'une qui est mon rapport à la lecture en général, dont j'ai déjà eu l'occasion de parler ; l'autre qui est très ritualisée, puisqu'elle est en rapport avec le sujet de mon séminaire du samedi, pour lequel je lis spécifiquement, de manière très rituelle, deux jours auparavant, en principe, le jeudi et le vendredi.

Alors il faudrait que je distingue entre ces deux scènes qui sont radicalement différentes et que je vous parle à différents titres de lecture. Mais peut-être devrais-je commencer en disant que je suis d'abord une lisante : tout a commencé pour moi par la lecture, quand j'étais très petite ; la légende dans ma famille dit que j'ai appris à lire en vingt-quatre heures toute seule, un jour d'angine, et qu'avant d'avoir quatre ans je lisais parfaitement. Ce qui est probablement vrai, parce que j'ai toujours été folle de livres pour mille raisons que j'ai indiquées dans divers textes. J'ai tout de suite su, avant

d'aller à l'école, que *l'autre monde*, pour moi en tout cas, le monde du salut, c'était le monde du livre. Je crois que la première urgence qui m'ait structurée, c'est ça, c'est le besoin de livres engendré par une vision tragique du monde, et je pourrais parler longuement de mon besoin de livres et de la façon dont il a été insatisfait à travers mon existence. L'insatisfaction de livres *me porte comme un charme*.

Je suis une lectrice avant d'écrire. L'écriture est pour moi l'enfant de la lecture. Et je n'écris jamais sans lire. Je suis toujours accompagnée de lecture et de plus je considère que quand j'écris je lis, c'est-à-dire que tout ce que j'écris n'est que lecture. C'est une banalité, évidemment, mais il me semble que quand je suis en train d'écrire, c'est que je suis en train de lire ce qui n'a pas encore été écrit, ce que je suis en train de faire : transcrire. Donc je lis le livre invisible qui est devant moi et je suis accompagnée de livres visibles et lisibles qui sont autour de moi, l'acte d'écrire est un acte de lecture, je feuillette une sorte de livre cosmique et je le copie. En fait je suis une copiste du livre invisible.

Pour être concrète, j'ai pris en note ma bibliothèque d'usage familial. Ce qui fait chambre pour moi. Le lieu où j'écris j'ai besoin qu'il soit vide, qu'il dise la page blanche, je n'ai pas envie d'avoir devant moi des choses à voir, par contre il est entièrement tapissé de livres. La *présence* de livres autour de moi m'est indispensable, même si je ne les lis pas, indispensable à mon être physique : les étagères pleines de livres, je pourrais dire en changeant de métaphore : c'est mon armure si je suis un chevalier, ou alors ce sont mes plumes si je suis un oiseau. En tout cas c'est du corps, c'est mon autre corps, c'est mon double dont je ne peux me séparer. Je ne m'imagine pas écrivant dans un lieu qui ne serait pas organiquement plein de livres. Je ne peux pas écrire sans être dans une situation qui touche à la ritualisation. J'ai besoin de tous mes livres autour de moi, j'ai besoin que ça fasse monde, que le monde-littérature soit là. Il m'arrive d'écrire dans un hôtel, de prendre des notes. Mais ça ce n'est pas de l'écriture, c'est de la note rapide, le texte ne pourrait pas prendre son élan s'il n'y avait pas son armée invisible de livres autour de moi, pour marcher avec moi.

Donc mon décor c'est ça, c'est du corps. Il est sacré, c'est-à-dire qu'il n'y a pas autour de moi des livres que je n'aime pas. Ce n'est pas possible. Je vais même vous confier des secrets : je reçois beaucoup de livres, il y en a que j'aime, il y en a beaucoup que je n'aime pas, ils font un séjour très bref près de moi, parce que justement c'est sacré autour de mon moi à lecture. Alors quand je ne les aime pas, vite je les mets dans une autre pièce, ils ne peuvent pas avoir accès à ce qui fait tellement corps avec moi que je ne peux pas dire que je fais l'amour avec : c'est qu'ils sont moi, me sont, me sont je. Et ils sont toujours là, m'étant. Là-dessus, il y a des choses assez étranges que j'ai constatées – c'est une pratique tellement ancienne que je ne l'ai jamais analysée. Mais en faisant un pas de côté pour regarder, je me suis dit : voilà, il y a toujours devant moi certains livres – j'ai deux bureaux, j'en ai un à Paris et j'en ai un dans ma maison du Sud-Ouest où je vais vraiment écrire – et les deux, tout en étant très différents, ont la même structure : dans les deux cas mon bureau est contre la fenêtre, ainsi je vais vers un certain espace, vers la distance, *vers le lointain*, et devant la fenêtre j'ai une rangée de livres que je considère comme *les plus proches*, physiquement les plus proches, et spirituellement mes proches, mes livres secrets.

Depuis la fenêtre à livres j'approche le loin, je pêche avec les livres. À ma gauche j'en ai d'autres, à ma droite j'en ai d'autres, et derrière moi il y en a d'autres. Dans les deux lieux j'ai à peu près les mêmes livres. Je ne peux pas tous les doubler parce que ce serait gigantesque et que certains sont rares, devenus introuvables, peut-être parce que je

suis paresseuse, je n'en sais rien, mais il y a à peu près les mêmes dans les deux lieux et ceux qui ne sont pas dans le deuxième je les emmène et je fais une navette avec les livres d'un lieu à l'autre.

Ceux qui sont devant moi ont une sorte d'endurance, je ne sais même plus ce qu'il y a là. Mais je sais que quand un livre arrive là devant c'est qu'il m'a touchée intensément. Par la suite je peux ne pas le lire pendant longtemps. Mais il reste. Pêle-mêle. Je n'ai pas d'ordre. J'ai vu des bibliothèques chez des gens : comment ranger les livres ? Très souvent c'est par ordre alphabétique – mais comment ranger les livres par ordre alphabétique ? L'alphabet se réfère à quoi, au nom, au titre ? J'ai en moi une mémoire de la localisation de tous mes livres, une géobibliographie sensuelle.

Devant moi il y a Dante, il y a le *Paradis*. Deux ou trois volumes d'Artaud accidentels parce que j'ai tout Artaud dans l'ancienne édition Gallimard, mais tout Artaud n'est pas devant moi. Les volumes devant moi sont des volumes de hasard. Ensuite il y a l'*Enfer* de Dante, Mandelstam, *Le Timbre égyptien*, il y a beaucoup de Mandelstam, en fait ; il y a Thomas Bernhard, les entretiens, *L'Imitateur*, deux ou trois volumes de Thomas Bernhard, là aussi c'est une synecdoque, tout Thomas Bernhard se trouve en arrière. Le fait qu'il y a du Thomas Bernhard devant moi dit qu'il faut que j'aie un rapport très intime à Thomas Bernhard. Il y a un livre d'un poète tchèque, Vladimir Holan, et ce livre s'appelle *Douleur*, je le trouve sublime. Il y a deux petits volumes de Ingeborg Bachmann : le *Bon Dieu de Manhattan*, et l'autre je crois que ce sont ses conférences, c'est significatif de mon rapport avec Ingeborg Bachmann, tout le reste est ailleurs. Il y a un volume de Théophile de Viau complètement dépenaillé que j'adore et qui m'accompagne depuis trente ou quarante ans. Il y a les *Tristia* de Mandelstam ; deux anthologies de la poésie chinoise ; un volume contemporain d'un écrivain serbe, David Albahari, un très beau livre qui s'appelle *L'Appât*, il y a la *Pléiade* de Rimbaud, il y a Montaigne dont je ne me sépare jamais. Il y a *Donner la mort* de Derrida ; il y a *L'Orestie* en diverses traductions ; un volume d'une poétesse suédoise Edith Södergran, *Le Pays qui n'existe pas* ; il y a Nelly Sachs, *Énigmes en feu*, il y a tout Shakespeare, il y a trois ou quatre volumes de Levinas, il y a François Villon complet et *La Chanson de Roland*. Voilà ce qu'il y a devant moi, mon « Contemporain ». Je note que la dimension poétique est très importante. Les livres qui me sont inséparables, sont souvent des livres de poèmes, alors même que je ne pratique pas ce genre, du moins pas explicitement.

À main gauche, j'appellerais l'étagère « le bon usage ». Il y a le Grevisse, *Les Mots latins*, *Les Mots grecs*, Benveniste, le Morier, le dictionnaire de poétique et rhétorique, plusieurs volumes de Bernhard qui sont là un peu accidentellement, il y a le Dictionnaire étymologique d'allemand, une série de tout petits dictionnaires très élémentaires de diverses langues, parce que les grands sont derrière moi, voilà.

En haut à gauche, il y a en réserve mon étagère théâtre, mais mon étagère d'urgence, si je puis dire, parce que le théâtre c'est aussi ailleurs, là-haut sont ceux que j'aime, d'une certaine manière : il y a Chikamatsu, en français, qui maintenant est complet, alors que pendant longtemps ça n'existait presque pas et je traînais pendant vingt ans un vieux volume, lui aussi tout dépenaillé, des premières traductions. Il y a du Strindberg, pas tout – là aussi il y a une réserve –, il y a du Zeami ; il y a un gros volume de nô que j'adore.

Derrière moi, il y a un mur rempli d'étagères, il y a énormément de livres. Mais ceux qui sont pour moi indispensables, même si je les consulte de manière très sporadique, il faut qu'ils soient là. Je ne supporte pas l'idée de ne pas être rassurée par eux. Il y a le Bailly, le Gaffiot, le Harrap's, le Oxford et de gros dictionnaires de russe, de portugais. Il

y a un livre que je cherche désespérément, il est introuvable, si vous le trouvez vous l'achetez de toute urgence, c'est le Boissière, le *Dictionnaire analogique de la langue française*, qui est une pure merveille, malheureusement devenu introuvable, trouvé d'occasion il y a quinze ou vingt ans et depuis quand on veut me l'emprunter, je dis non, je ne prête jamais mon Boissière. Après il y a le Littré, il y a le Larousse du XIX^e siècle.

Aussi dans ma proximité, toujours derrière moi, à la place de l'inconscient ou à la place de l'avenir qui se prépare, il y a la totalité des œuvres de Derrida, depuis les origines, et les origines sont très anciennes, depuis les premiers tirés à part jusqu'à aujourd'hui. Une rangée de livres qui pour moi sont très importants, très familiers comme les livres d'enfance, qui sont en fait l'enfance de la littérature : un grand nombre d'épopées, bien sûr Homère dans diverses traductions, deux volumes du Talmud, la Bible, les Évangiles, tout saint Augustin, tout saint François d'Assise, *Le Livre des Morts égyptien*, *Le Livre des Morts tibétain*, deux ou trois versions de *Gilgamesh* (il y a maintenant de très belles nouvelles traductions de tous ces livres), les Védas, Chrétien de Troyes.

Ça c'est mon bagage, qui peut rester silencieux pendant longtemps. Mais dont je ne pourrais pas me séparer parce que, quand j'écris, il peut m'arriver d'avoir besoin d'aller voir par là-bas. J'en parlerai tout à l'heure. Bien sûr il y a tout Proust, tout Stendhal, seulement la moitié des œuvres de Rousseau, ce qui m'a toujours fascinée, mais c'est comme ça, parce que j'ai une passion pour Rousseau, mais ce doit être une demi-passion. Tout Genet, tout Ingeborg Bachmann, en français et en allemand, tout Kafka, en français et en allemand, tout Bernhard, en français et en allemand, tout Clarice Lispector, en français, en brésilien, en anglais. Il y a souvent des traductions en anglais, parce que pour le séminaire, je travaille parfois sur les traductions comparées : je cherche à voir comment un texte a été blessé dans telle et telle langue. Tout Tsvetaeva en français et en russe, même chose pour Akhmatova. Tout Celan, en français, en allemand et parfois dans d'autres langues. Les romantiques allemands. Et puis mes chouchous, c'est peut-être ça le plus secret de moi, puisque ce sont des livres que j'adore et que tout le monde n'aime pas, ou ne connaît pas, par exemple Selma Lagerlöf. J'y insiste, il y a là exception au choix que je fais en général, la plupart des textes que j'ai et que j'aime étant des textes aventureux, audacieux, déconstructeurs, joueurs de la signifiante, or ce n'est pas du tout le cas de Selma Lagerlöf. Elle, je l'aime pour autre chose. On pourra en parler.

Il y a le *Dit du Genji*, il y a Isaac Babel, tout Pirandello, tout Rilke, Ibsen, Brecht, un quart de Brecht mais tout Ibsen. Tout Dostoïevski, tout Pouchkine, et tous les autres Russes que je collectionne dans la mesure du possible depuis Platonov jusqu'à Pasternak.

Il y a une dernière étagère en retrait, celle le plus en bas. Il y a un peu de Joyce. Et j'avoue avoir relégué, mais pas très loin, dans une autre pièce, mon énorme bibliothèque joycienne : je m'en sers assez peu, mais je ne peux pas m'en séparer non plus. Et il y a cinq ou six étagères de livres d'histoire ou de livres sur la musique dont j'ai besoin de temps à autre, l'histoire beaucoup, mais de manière un peu particulière, car c'est lié au théâtre : j'ai soit des livres sur le Moyen Âge, soit des choses très contemporaines. Toujours le théâtre. Et puis si je change de pièce, ce qui ne veut pas dire que ce soit très loin, parce que les pièces communiquent, à ce moment-là j'ai toute la psychanalyse classique, à peu près, de même toute la philosophie classique, si je peux dire, il peut y avoir des trous évidemment, Joyce encore, et puis une série de Pléiades.

Voilà la description très grossière de ce qui m'entoure. Puis il y a des milliers de livres qui sont des restes. Par exemple (je ne les ouvre jamais, mais je ne les ai pas jetés), toute

la bibliothèque de littérature anglaise et américaine provenant de mon époque angliciste, qui dort sous une épaisse poussière. Une sorte de pêle-mêle qui est la sédimentation de ma propre histoire académique. Je devrais dire (je suis saisie de remords) : dans un coin perdu il y a les livres de femmes et j'ai honte de le dire car, à un moment, je m'étais ouvert à moi-même des étagères « femmes », là aussi pour des raisons académiques. Mais quand même ça dit quelque chose. Par exemple Nathalie Sarraute et Marguerite Duras ne sont pas bien proches de moi, même si j'ai / me leurs livres. Elles sont ailleurs, avec d'autres très diverses. Quelques volumes de Madame de Staël, quelques volumes de George Sand, ou bien Karen Blixen, que j'aime énormément, mais, dans l'urgence, puisque l'étagère est saturée, elle s'est retrouvée un peu en arrière.

Voilà donc le plan très général de la bibliothèque qui m'accompagne. Je vous ai dit ce qui est le plus proche de moi. Ce n'est pas ce qu'on pourrait imaginer, mais c'est comme ça.

D. F. – Est-ce que c'est fixé ou est-ce que ça évolue ? Est-ce qu'il y a des livres qui sont soudain promus au premier rang, ou qui tombent à la trappe ?

H. C. – Parmi ceux que j'aime, il n'y en pas qui tombent à la trappe. Par contre, il y a une chronologie de l'arrivée, aussi bien dans mes étagères que dans mes textes. Je me suis engagée avec Stendhal assez tardivement, je ne saurais pas le dater, il y a une quinzaine d'années, et il est devenu l'un de mes favoris. Maintenant je ne passe pas une année, et surtout pas un été, c'est-à-dire un temps d'écriture, sans être en interlocution avec Stendhal. Il y a des événements de lecture dont je n'arrive même pas à penser l'origine. De très anciens. Les livres les plus proches, parmi les plus anciens : les romantiques allemands et tout ce qui est grandes épopées, Bible, etc. Mon préhistorique, ce sont des livres que je commençais à lire dès que j'ai pu mettre la main dessus, très très anciennement. Derrida, c'est depuis qu'il a commencé à écrire, depuis 1963 : je le suis sans avoir jamais « raté » aucun texte. Mon histoire avec Freud est une histoire un peu particulière. Je me vois, j'avais dix-huit ans, lire pour la première fois un livre de Freud, et malheureusement j'ai la mauvaise idée, la naïveté, de me dire qu'il allait tout me dire, j'avais une image de lui tout à fait prophétique, j'avais toujours pensé qu'il savait tout et la première question que je lui ai posée c'était : « Qu'est-ce qu'une femme ? » Ça a été calamiteux car je suis allée droit sur tous les textes qui portaient sur la sexualité féminine et j'ai eu un choc épouvantable : je n'ai pas osé penser que Freud pouvait même remis en question, donc j'en ai conclu que, moi, j'étais un être anormal, bizarre, qui ne correspondait pas à la description des femmes ; ça a été tellement douloureux que j'ai refermé Freud et je l'ai laissé complètement de côté. Plus tard, je suis revenue à Freud, je devais avoir déjà vingt-cinq ans. Alors j'ai la bonne idée de lire *L'Interprétation des rêves* et je me retrouve chez moi. C'est seulement dans un deuxième temps de lecture que je suis devenue amie avec Freud, avec lequel j'ai toujours le sentiment d'avoir une relation de parenté, bien sûr fantasmatique, mais quand même explicable, parce que ma propre famille a des origines sociohistoriques et géographiques proches ; chaque fois que je feuilletais l'album de famille, je me disais : « Ah, le voilà, là ! » Il avait vraiment la tête de mon grand-oncle. J'ai eu le sentiment de renouer avec quelqu'un de ma famille et il est très présent dans mes textes mais d'une manière qui n'est pas toujours perceptible, je m'amuse à l'impliquer en tant que *personnage* dans mes textes, ou bien c'est l'étrange poète que je vais chercher pour être en état de discussion littéraire, d'échange avec lui.

Ma mémoire à ce sujet est très claire, je pourrais presque dater les entrées de mes accompagnants dans mon existence. Le seul qui ait un sort un peu particulier, c'est Joyce, mais pas tellement. J'ai passé dix ans de ma vie au plus près de Joyce, dix ans de travail intense, dans la grande proximité. Joyce est le seul dont j'aie consulté les manuscrits. C'est lui qui m'a donné le goût des manuscrits. Quand j'ai commencé à travailler sur Joyce il n'y avait rien en France et je suis partie à la recherche. J'ai donc circulé dans l'univers, les manuscrits de Joyce étaient dispersés, une partie au British Museum, une partie à la bibliothèque de Buffalo, et une autre à la bibliothèque de Yale, je suis allée en pèlerinage dans tous ces abris et ça a été très important pour moi. J'ai été dans un rapport d'intimité et d'amour avec Joyce quand j'étais auprès de ses manuscrits. J'ai passé un temps énorme parce qu'on n'avait pas de moyens, à l'époque. On ne pouvait pas faire de photocopies, par contre on avait ses manuscrits entre les mains, c'est une expérience hautement nécessaire pour les chercheurs, je le maintiens, je pense que tout se transmet de main à main ou de corps à corps.

Voilà quelqu'un avec qui j'ai passé des années, curieusement, il n'a jamais été le bien aimé de mon cœur. Il y a toujours eu pour moi, dans l'œuvre de Joyce, quelque chose qui n'était pas là. On ne peut pas lui reprocher cette absence. Je dirais que dans Joyce il n'y a pas Levinas. On va me dire : mais si, il n'y a qu'à voir... Non, il n'y a pas non plus Derrida. Et il n'y a pas dans Joyce la dimension, pour moi absolument vitale, de la tragédie, de la souffrance humaine. C'est donc quelqu'un avec qui je n'ai pas passé une alliance. Mais d'un autre côté, j'ai une infinie amitié, loyauté et fidélité pour la formidable aventure textuelle, j'ai, évidemment, une grande admiration, l'explorateur m'a toujours enchantée et amusée. Mais je n'ai jamais de ma vie écrit un livre avec Joyce. Il n'est pas là. De temps à autre je l'appelle, je l'invite à venir parmi mes chercheurs, parce qu'il a ce génie unique de la signifiante. Je me suis amusée cette année avec des passages de *Finnegans Wake*. Il faut dire que là où cette espèce de géant génie de la contrefaçon de l'inconscient produit des effets d'inconscient – c'est inimaginable, il est unique en ce sens –, ça m'intéressait énormément, et de temps à autre je vais le chercher, je le distribue, je partage ses hostilités avec les chercheurs. Il est le seul à avoir ce sort très particulier de parent éloigné. Les autres que j'ai cités tout à l'heure sont mes proches d'une tout autre manière.

D. F. – En dehors de cet effet de présence physique, comment, concrètement, se fait l'échange avec les livres ?

H. C. – Il y a diverses versions. Par exemple, dans mes propres textes, dans certains livres, il y a présence de livres, d'autres livres. J'ai toujours pratiqué l'intertextualité depuis le tout début de mon écriture, parce que j'ai toujours eu le sentiment que la littérature n'était pas l'invention d'un individu, qu'elle était cet énorme fleuve nourri d'affluents et de connivents. J'étais la semaine dernière dans le Bordelais, dans la tour de Montaigne. J'ai toujours eu le sentiment que quand j'écrivais je n'étais pas seule, je savais qu'il y avait là-bas derrière mon épaule Montaigne et à ma droite Homère, etc. Je n'écris jamais sans ces « présents ». Cette présence, qui pour moi est toujours-présence, dans le temps ou l'espace de l'œuvre que je suis en train de faire, j'ai toujours le sentiment d'être dans cet immense déploiement généalogique ou de générations. Parfois il y a des livres dans mes livres. Par exemple Freud dans *Portrait du Soleil*, du direct. C'est ou bien de l'œuvre qui rentre dans les livres, ou bien l'auteur de textes qui rentre dans mes livres. Prenons l'œuvre, par exemple, dans *Le Troisième corps*, je m'étais amusée à réécrire, à rejouer complètement quelques textes de Kleist. Je fais un mélange

de mon propre texte en prenant le texte avec lequel je suis en correspondance et en le montant, en le transformant, en le traduisant dans mon propre texte. Parfois des auteurs deviennent des personnages de mes livres : Mandelstam ou Akhmatova. Pour moi, c'est aussi un phénomène de lecture. Il y a d'immenses textes dont l'auteur est tout le texte pour moi : Stendhal. D'autres dont l'auteur est inexistant pour moi : prenons Racine. Racine ce sera pour moi telle ou telle grande pièce, mais je n'y pense jamais, à Racine. Inversement, il y a des œuvres que je ne dissocie pas de leur origine et, quand je les lis, l'auteur, par exemple, Mandelstam ou Thomas Bernhard, est juste à côté de moi, en train de me regarder lire, je suis en train de discuter avec lui ou avec elle et j'ai l'impression de prendre en moi, d'abriter, de loger, je deviens le logement de gens qui parfois sont mes contemporains, c'est ça qui est tout à fait singulier : je lis leurs livres, j'entends leur cœur battre, leurs passions me traversent, leurs maladies m'atteignent, je ne les sépare pas, donc, quand j'écris avec eux, j'écris avec le texte et avec celui que je me figure. Thomas Bernhard pourrait entrer et me dire : « Mais ce n'est pas ça du tout. » Mais, enfin, bon ! ça n'a pas d'importance, il n'est pas là pour m'empêcher de jouer avec la personne qu'il est. Il faut dire que c'est supporté, cette fantasmagorie, par le fait que ce sont des gens qui ont laissé de grandes quantités de traces, de témoignages « autobiographiques », sans que je sois bien sûr dupe du mythe de l'autobiographie-vérité. Dès qu'on écrit, on est dans l'*autre-biographie*. Mais je suis sensible, probablement par affinité, à toutes les œuvres dont l'auteur a été entraîné, ou est entraîné, dans le tourbillon politique et historique de son époque et de son pays, comme dans le creuset théâtral de l'inconscient.

D. F. – Dans quelle catégorie se situe Mr Shakespeare, de ce point de vue ?

H. C. – Je ne connais pas Shakespeare. Il est peut-être parmi les tout premiers autres. Comme moi je le ferais avec d'autres, Joyce s'est amusé à fabriquer son Shakespeare, inventer son Shakespeare, à le biographier, à le biogreffer, dans *Ulysses*. Moi pas du tout. Shakespeare pour moi est un peu comme la Bible, il est un des grands berceaux de toute littérature. Ce qui est avec moi, ce sont ses pièces. Je ne les connais pas toutes par cœur, mais il y a une grande quantité que je connais presque par cœur. J'ouvre l'armoire, il y a un certain nombre d'œuvres que je connais vraiment intimement et qui sont présentes avec moi en permanence, si bien que quand j'écris tel ou tel type de texte, je me dis : « Ah ! je suis sur telle piste philosophique » (c'est très souvent le philosophique qui me mène), je suis en train d'écrire à partir de mon propre matériau et j'entends Shakespeare me dire : « Oui, mais moi je pense ça. » Ou bien j'entends Montaigne me dire : « Oui, mais moi, là-dessus voilà ce que je pense. » Et je m'en souviens très bien. Et ce dont je ne me souviens pas parfaitement, ça peut être justement un tournant de phrase, une amphibologie, mais en une seconde je vais y voir, tout de suite. J'ai besoin de les entendre et de retravailler, compte tenu de leur pensée sur tel ou tel thème. Parmi ceux que j'interroge le plus fréquemment, il y a Montaigne (je ne fais rien sans Montaigne, même pour mes séminaires), je suis constamment en train de feuilleter, parce que je sais que tout est dans Montaigne comme tout est dans Shakespeare. Il n'y a pas une situation humaine qui n'ait pas été saisie et remise en œuvre, illustrée, incarnée, par Montaigne puis par Shakespeare. C'est absolument sûr. Là-dessus, j'ajouterai Kafka, je sens un lien d'une profondeur extrême, mais Kafka n'a pas tout dit : il n'a pas eu le temps. Et puis il y a des zones de pensée, d'expérience qui ne font pas partie de son univers. Mais il est quand même un de ceux avec lesquels je m'entretiens le plus souvent.

Il y a d'autres interlocuteurs qui n'ont pas le même rôle d'absolus prédécesseurs. Pour moi, ce sont les dieux de l'écriture, à la fois par l'immensité, la profondeur extraordinaire de la méditation humaine et par la puissance textuelle. Il n'y a pas plus moderne littéralement que Shakespeare et que Montaigne. On ne peut pas dire ça de tous les auteurs. Ce sont des gens qui à tout moment nous surprendront par l'invention dans la phrase, le métabolisme linguistique général qui est le leur. C'est stupéfiant. Je m'en nourris. À tout moment je peux prendre ces textes-là et ouvrir à n'importe quelle page, et *rire*, parce que j'ai envie de rire, j'ai envie d'exulter, d'admirer le génie humain. C'est là que je le trouve. Ensuite je suis sujette à d'autres rencontres, c'est très mystérieux, je les appelle les attiseurs, c'est-à-dire que quand je les lis, c'est comme si je recevais un signe de connivence qui me dit : « Oui, l'écriture existe », comme s'il y avait démonstration, comme s'il y avait une preuve de l'existence de l'écriture. Dès que je lis un journal, je commence à douter de l'existence de Dieu. Alors heureusement, il y a quelques livres pour me rassurer. À cette place-là, scintille Stendhal. Quand je suis désespérée, quand je me dis : « Non, le monde est fini », il suffit que j'ouvre Stendhal pour que je sois saisie d'une *elation* et que je me dise que toute situation, la plus basse – c'est ça qui est merveilleux avec Stendhal –, la plus sordide, la plus sotte, la plus domestique, peut être transcendée par un génie d'écriture. « Bon, ça va, l'écriture est magique, on peut la prendre partout, il y a l'ascenseur, il y a l'échelle, il n'y a pas de manque de transport. » Parce que Stendhal est quand même quelqu'un qui, dans ses écrits intimes ou dans sa correspondance, traite de ce qui nous arrive à nous : prendre le métro, rencontrer des crétins, souhaiter la disparition d'un importun dans un bus, trouver à Shakespeare le goût des épinards et inversement, trouver les épinards sublimes, il y a tout dans ses livres. Alors on est tranquille, parce qu'il emporte le moindre rien et il en fait quelque chose d'absolument magnifique.

Sur un tout autre mode, mais c'est plutôt du côté de l'incantation, ça rejoindrait la prière, et en plus c'est de la triche, donc je suis obligée de me dénoncer moi-même, il m'arrive de lire de la poésie chinoise ou du nô. Je dis que c'est de la triche parce que je suis obligée de les lire en français. Une falsification dont je suis très consciente, mais quelque chose reste qui vient de la mentalité et de la culture chinoise ou japonaise : c'est une forme d'économie extraordinaire, de condensation, de retrait, dont on a d'autres exemples, pas seulement en peinture. Le caractère, mais pas seulement le caractère, le côté allusif, le côté inachevé, le côté envoyé, qu'on trouve dans cette écriture ce sont des traits absolument indispensables et correcteurs. La brièveté, l'économie, l'épargne, la maigreur de l'œuvre dans ces cultures, qui ne signifie pas qu'elle est maigre de l'âme, spirituellement, mais ce sont les moyens d'une sublimité. C'est absolument vital pour nous qui sommes des cultures de la surabondance. Nous écrivons large. Sauf pour une certaine poésie au mètre mince. Le premier volume de cette tradition que j'ai trimballé à travers mon existence était ce pauvre vieux Théophile de Viau, que j'ai dû acheter sur les Quais, à Paris, quand j'avais dix-neuf ans, un vieux volume d'occasion. Il y a une brièveté dans Théophile de Viau comme dans Villon, que je trouve géniale et nécessaire. Et que nous avons tendance à perdre, à diluer.

Je devrais ajouter aussi que très souvent je feuillette – mais je le connais par cœur – du Derrida. Je dirais que s'il n'était pas si proche, immédiatement contemporain, il aurait peut-être eu pour moi, ou il aura dans quelques siècles, le statut de Montaigne, dans la mesure où son projet est aussi de traiter de tout ce qui est humain. S'il m'arrive de « l'ouvrir », je sais exactement où, dans le coffret précieux, je vais trouver telle ou telle

remarque.

Je n'ai pas parlé de Dostoïevski, alors que je l'adore, que je le lis énormément, mais mon souci, là aussi, c'est que je ne suis pas russisante, chaque fois que je le lis, je suis en tourment sachant que je lis les affects, je lis la dramaturgie, et une économie de sa pensée que je crois avoir bien comprise, une économie de la versatilité, il est l'auteur le plus versatile qu'on puisse rencontrer au monde... mais je me sens endeuillée parce que toute ma vie j'ai vécu avec Dostoïevski en français ou en anglais, ce qui est quand même mutilant, pour moi en tout cas. Or j'ai besoin de ce qu'il partage avec Stendhal, c'est-à-dire la versatilité. Plus la dimension tragique qu'il n'y a pas dans Stendhal.

Comment je fais quand je commence à écrire un livre ? C'est très variable. Je crois que j'écris toujours accompagnée. Mais ceci n'est pas quelque chose de prévu, je commence à écrire mon texte et, en cours de route, j'entends les autres. Et je vais les chercher. Ça se passe d'une manière que je vais décrire avec incertitude : je ne me suis jamais filmée moi-même en train de faire ça. En général vient prendre place devant moi l'œuvre qui m'apparaît comme voisine, comme amie, ou adversaire, de ce que je suis en train d'écrire. Ça ne veut pas dire nécessairement que je vais la lire pendant que j'écris. C'est plutôt que j'entends comme des coups de téléphone, comme si moi je téléphonais à quelqu'un d'autre ou que lui me téléphonait, à tel ou tel moment, tout à coup ça se croise, il y a des coïncidences, alors je vais voir ou je vais consulter. Mais il y a d'autres façons aussi de procéder. Il m'arrive de prendre des notes, extrêmement précises, d'avoir une sorte de trajet, d'avoir relu tel ou tel texte. Ça peut être Kafka, ou Montaigne, ou Shakespeare. Je prends des notes à la manière universitaire, c'est-à-dire avec la référence exacte, ou bien je mets « voir tel chapitre, à tel endroit », et ça ne veut pas dire que ça va rentrer dans le livre. Ça veut dire qu'il y a rencontre et que peut-être, oui, peut-être reste par là. Ou alors parfois, je cite. Il m'est souvent arrivé de prélever une phrase, soit que je la fasse courir directement dans mon texte, mais je ne marque pas la citation, parce que je la rejoue tout de suite, soit que je l'aie transposée, c'est-à-dire que je prends telle phrase, par exemple, et je fais une substitution, je change le sujet, j'anacoluthé, j'asyndète. C'est une opération de transposition, d'altération, qui évidemment est consciente, volontaire, et qui va peut-être se rejouer tout le long du texte. Ça, ça m'arrive assez souvent, mais ce n'est pas une pratique régulière.

D. F. – Vous parliez d'exemplaires dépenaillés. Que leur faites-vous subir ? Est-ce que vous écrivez quelque chose dessus ?

H. C. – C'est une question très intéressante : eh bien non ! Et je me dis : « Mais pourquoi ? » Il m'arrive de cocher, et je coche au crayon, ce qui est ridicule, parce que là je sais pourquoi : je me dis que je vais effacer. C'est ridicule parce que je n'efface pas. Après je ne reviens pas sur le livre avec une gomme. Au fond j'ai peur de marquer le livre. J'ai une sorte d'interdit sur la chose. Passons au séminaire, puisque je travaille très intensément sur les textes en séminaire : je ne marque pas dans mes livres. Chaque fois que je travaille sur un texte, je fais, pour mon propre usage, des photocopies de textes sur vingt, trente ou quarante pages, et là par contre alors, c'est la méthode, la technique, je marque de mille manières, et évidemment c'est dirigé vers des chercheurs. Je prends par exemple une période des *Circonfessions* de Derrida, et je le travaille de manière très très minutieuse, en annotant, je laisse toujours du blanc autour pour moi, ici dans les marges, et partout, je note très vite de grandes directions de lecture ou philosophique ou linguistique, et je couvre le texte des traces de ma lecture en utilisant des Stabilos, c'est-à-dire en travaillant, à la couleur, par exemple

tout le tracé d'un signifiant phonique. Ainsi le *ri-re* dans la période 31 de Derrida, toute la période est jouée sur le rire. C'est anagrammatisé de toutes les manières, il y a trente ou quarante occurrences qui sont complètement recouvertes par le travail textuel général. Mais moi avec trois, quatre, cinq couleurs différentes, je fais voir ce que lorsqu'on lit, on n'entend pas (on devrait avoir des yeux qui sont des oreilles). Je veux faire entendre en couleur ce qui autrement n'est pas audible et en même temps le message caché dans le texte. Je fais ça pour le séminaire, je ne le fais pas pour moi-même.

D. F. – Mais vous ne le distribuez pas, c'est une partition que vous interprétez, pour les auditeurs du séminaire ?

H. C. – Oui, mais par contre je le rends devant le séminaire, en montrant la trajectoire, parce que si je le donnais tout prêt, plus personne ne ferait le moindre effort de déchiffrement. J'attends que ce soit déchiffré. Pour moi-même, quand je suis seule avec moi et que je fais le séminaire avec moi, je ne fais pas cela, pour la bonne raison que je l'entends moi-même, mais quand je lis pour moi, j'ai deux espèces de lecture : j'ai une lecture rapide, je traverse, je feuillette, mais quand je fais arrêt sur page, c'est cette lectanalyse que je fais. J'entends tout, je vois tout, je vois comment ça a été monté, et je vois aussi très bien que ceci n'est pas programmé par le conscient de l'auteur, même s'il y a des retours vers le conscient de ce qui a été travail de l'inconscient.

Ma façon de lire pour moi-même est très différente de ma façon de lire pour le séminaire, au fond, j'ai un fantasme pour le séminaire, j'ai une double pulsion. L'une c'est de faire réapparaître ou faire surgir le message, c'est pour ça qu'avec Joyce je m'ennuie, parce que ça va très très vite, on fait vite le tour de ce qu'il a à dire, mais je travaille sur des textes qui ont une très haute teneur philosophique, que je veux faire entendre, que je veux déchiffrer. Mais mon fantasme, c'est qu'il faut honorer l'auteur en montrant son travail artisanal. C'est ce que fait la génétique, en montrant le plus petit, le plus infime effet de texte. Un texte est fait pour ça. Malheureusement on ne le lit jamais comme ça. C'est comme si je travaillais sur une cathédrale à la loupe. Il faut la vision de loin mais il faut la loupe sur la cathédrale, toujours. C'est mon fantasme, je ne dis pas que je prêcherais la chose, mais je trouve que c'est indispensable. Donc je travaille un texte poétiquement. Je travaille un texte qui est long comme si chaque paragraphe était un poème. Mais pour moi seule c'est différent. Il faut dire que quand je lis, je lis très très vite, je lis une page d'un coup d'œil, ce qui m'importe c'est le discours affecté, c'est l'engagement, c'est la question de la vie et de la mort vécue par chaque auteur. Mais ce qui m'intéresse aussi, c'est la singularité absolue de l'art de chacun. Par exemple, l'incroyable culot de Stendhal lorsqu'il parsème son texte de « etc. » Tout d'un coup il fait voler en éclat le « bien habillé » de son époque car qui ose écrire « etc. » en plein milieu comme ça, non, on finit. Moi ce que j'aime, c'est le pas-fini. Je les adore, les gens qui ne finissent pas, les gens qui vous laissent en plan, et pour qui c'est un art, parce que évidemment c'est un art. Ce qui me bouleverse, c'est toujours la façon dont l'auteur sort du texte : hop ! c'est terminé. Quelqu'un qui fait ça aussi admirablement, c'est Clarice Lispector. Tout d'un coup, elle rentre et elle sort du texte. Tantôt elle s'absente, tantôt elle est dans le texte, tantôt elle s'adresse au lecteur ou alors elle dit : « Attendez là, continuez, moi je reviens » et le texte part comme ça, tout seul, et hop ! elle revient quelques paragraphes plus loin.

Ce qui m'importe, c'est l'extrême liberté des textes et tout ce qu'on néglige en général, tout ce qui est amphibologie, indécidabilité, jeu de genre, ce qui est pour moi la vie même. La poésie que j'aime, c'est cela, Celan c'est celui qui a cassé, d'une manière

absolument géniale, qui a découpé le fil du discours poétique allemand, ce qui ne veut pas dire qu'il dépoétise, au contraire. Puisqu'il trouve une autre forme de poésie. C'est ce que je cherche moi pour moi entre moi et moi. Je cherche la cassure, la rupture. On a encore trouvé une autre manière de faire faux bond.

D. F. – Comment la rupture de l'autre vous est-elle utile ?

H. C. – C'est parce que je sens une pulsion contraire en moi, une sorte de pulsion de liaison, donc de temps à autre je deviens proustienne, ça s'enchaîne, il y a des infibulations à l'infini, des invaginations... Voilà une tendance que je reconnais. Je pourrais dire, en tant qu'analyste, ça c'est une pulsion de liaison, donc c'est justement la vie. Je ne peux pas lâcher. Mais attention, c'est aussi ce qui tue. Et pour pouvoir recommencer, c'est le secret de l'œuvre, il faut couper, il faut arrêter et repartir. Je sais qu'il y a ça en moi. C'est un conflit, un combat, entre ces deux mouvements.

Je ne suis pas une lectrice exemplaire. Parce qu'il y a un certain nombre de textes que je peux lire avec plaisir, mais pour moi ce n'est pas inouï. Ça ne veut pas dire que ce n'est pas bon, ça veut dire que ce n'est pas Rimbaud, ça ne fait pas que je vais franchir une montagne ou un siècle. Je suis comme ça parce que j'écris, je suis née lectrice-écrivante. Quand j'écris pour le théâtre, j'ai un autre système de référence dont je me sers pour m'aider à trouver cette rigueur, ce que j'appelle cette cruauté qu'il faut pour la scène. C'est là que vient Selma Lagerlöf. Je vous dis tous mes secrets. Ce n'est pas du tout un auteur de théâtre, c'est une grande narratrice. Mais c'est quelqu'un dont je trouve le cœur shakespearien, c'est-à-dire que tout ce qu'elle écrit se passe dans les profondeurs du cœur. Vous vous souvenez de la phrase de Yeats : « *The foul rag-and-bone shop of the heart* », la boutique du chiffonnier du cœur. Tout est chiffon, tout ce qu'on a déchiré, arraché, on le trouve chez elle, et je lis toujours Selma Lagerlöf quand j'écris une pièce de théâtre. C'est long, c'est lourd, ce n'est pas élégant, mais ce n'est que du cardiaque. Dostoïevski aussi est comme ça, mais moins qu'elle.

D. F. – Imaginons le chercheur qui va travailler sur les manuscrits que vous êtes en train de donner à la BnF. Est-ce qu'il va trouver des traces de vos lectures ? Est-ce qu'il pourra dire, sans votre aide, que ça vient de là...

H. C. – Je crois que oui. Il verra les traces de mon travail d'accompagnement ou de mon travail préparatoire – à part celles que j'ai jetées, parce qu'il y a une période de ma vie où je ne faisais pas attention, donc tout allait au panier. Et ça je le regrette beaucoup parce que ça m'intéresserait moi-même. Mais j'étais dans une période sans réflexion et où j'avais le sentiment que je n'écrivais pas. Pendant très longtemps, j'avais le sentiment qu'il y avait quelqu'un qui écrivait et je n'osais pas dire à haute voix que *ce n'était pas moi*, mais j'en étais absolument convaincue. J'avais un peu honte quand on s'adressait à moi comme si moi j'avais écrit ce qui était écrit là : d'abord j'étais incapable d'en rendre compte, ensuite je savais que ce n'était pas moi mais l'autre. Pendant très longtemps j'avais un malaise, j'avais le sentiment d'une imposture. À ce moment-là je jetais, parce que je considérais que tout ce qui était étape de transition, chose mal venue..., était pour la poubelle. Même la dernière version je la considérais aussi comme pouvant être jetée. D'ailleurs il m'est arrivé d'en jeter, des textes inédits, ça m'était parfaitement égal, je ne pensais pas que c'était moi, donc je n'y tenais pas beaucoup. Mon narcissisme dans ce domaine était très faible – il a augmenté entre temps... Mais depuis vingt ans, côté théâtre, Ariane Mnouchkine me surveille : ayant découvert que je jetais tout elle s'est mise à pousser des hurlements. Ce n'était pas du tout parce qu'elle pensait qu'il fallait garder des choses pour la Bibliothèque nationale,

c'était pour elle. C'étaient des versions dont elle se disait qu'elle pourrait se servir éventuellement. Alors j'ai fait comme si tout d'un coup je m'étais réveillée. Je me suis dit qu'il ne fallait pas jeter comme ça, il fallait garder. Maintenant je garde assez scrupuleusement, quoiqu'en désordre. Je garde mes traces. Quand il y a des références à des textes, comme c'était du matériau de travail, j'ai noté très exactement moi-même la référence, il y a des traces. Ce n'est pas nécessairement classé à l'intérieur du texte, mais je sais que Marie-Odile Germain [le conservateur chargé du classement du fonds] s'y retrouverait, avec la référence elle trouverait son chemin instantanément. Ou alors il y a des citations qui sont dans des cahiers. Donc le matériau préparatoire est accessible, lisible, exactement comme moi j'ai pu lire les manuscrits de Joyce. Je les ai lus parce que j'avais lu les textes achevés, mais je n'ai pu lire les textes achevés, à mon goût du moins, que quand j'ai eu accès à ses manuscrits. Tout à coup j'ai eu l'impression d'une illumination. C'est une chose à laquelle je crois beaucoup. Je pense que le texte publié est un tour de passe-passe, il manque l'atelier. J'ai toujours eu besoin de l'atelier. C'est comme pour le théâtre. J'ai toujours eu un regret. Ce qu'on joue sur la scène est le dernier degré d'aboutissement, d'élaboration, de raffinement, de nettoyage. Je me dis que tout le travail qu'il y a eu derrière la scène est tellement beau... Je ne peux pas me passer de la forge. Et je suis très triste. Pauvre public ! Ce qu'il voit ou ce qu'il lit, c'est la photo finale. C'est mon goût, mais il y a des gens qui peut-être préfèrent l'aboutissement.

D. F. – Ce n'est pas nous qui vous contredirons sur ce point... Vous vous séparez donc sans regret de tous vos manuscrits ?

H. C. – J'ai dit à Marie-Odile que j'avais besoin de deux choses. D'abord une copie, parce que je me suis aperçue à cette occasion, que j'avais l'habitude de *vivre avec des manuscrits*. C'est un animal familier, que je ne regarde jamais, mais c'est comme si j'avais une sorte de chat divin qui était quelque part et je ne veux pas m'en séparer. Ça peut paraître ridicule, puisque je ne les regarde pas. Ce serait la matérialisation de ma mémoire, qui n'est qu'un oubli, mais je ne peux pas me séparer de ma mémoire, je veux qu'elle reste par là. En ce moment, on fait quelque chose de terrible, on fait des photocopies, en plus je sais que les photocopies sont condamnées car j'ai déjà vu qu'au bout de quelques années les photocopies se dégradent. Mais je fais une autre chose horrible qui fait partie je suppose de l'expérience commune, c'est que je suis obligée de trier parce qu'une grande partie de mes manuscrits – variable de quinze à soixante pages – ce sont des documents hyper-privés que je ne peux pas donner à la BN maintenant. Soit des pages de mes propres cahiers intimes, soit, très souvent, des rêves. Dans les deux cas, ce n'est pas communicable. Alors je les retire.

D. F. – Est-ce que vous n'avez pas, comme certains écrivains, une réticence à l'idée qu'on va connaître la « forge » d'Hélène Cixous ?

H. C. – D'un côté ça me fait plaisir ! Par identification aux autres. Dans le cas du théâtre, on ne voit pas l'atelier qui est le temps des répétitions et qui est très long dans notre Théâtre du Soleil, qui me fait faire dix fois le tour de la terre. Ces expéditions, c'est *l'Odyssée*, les Argonautes..., c'est une horreur. Pendant des mois tout le monde souffre, mais cette horreur est sublime. Il s'y produit tellement d'actes, d'actions de la création, qui sont des échecs – mais les échecs sont les portails de la découverte, comme dirait Joyce. Je trouve que c'est le plus bouleversant. C'est la recherche qui m'intéresse le plus. C'est peut-être pour ça que j'aime *La Recherche du temps perdu*, parce que c'est le livre qui est au plus près du mouvement de l'écriture, c'est-à-dire de la recherche.

Et chaque fois je suis endeuillée. Je me dis si le public pouvait voir ces moments comiques ou tragiques, en tout cas épiques ! Mais non, le public voit le livre publié. C'est un drôle de phénomène, cette homogénéisation, qui est celle du marché, bien sûr. Tout va avoir la même figure. C'est dommage, *le reste* est tellement extraordinaire. L'atelier, il lui manque l'ordre, l'harmonie suprême, mais je trouve que la période de désordre est quelque chose en plus, je pense que c'est humainement très important de le savoir. Ça déboulonne l'image de l'artiste qui aurait une maîtrise. Ce n'est pas vrai. C'est un cafouilleur, l'artiste.

J'ai fait ma propre expérience des manuscrits et ça a été pour moi un moment très libérateur et très enrichissant. Je pense toujours ça pour les autres autour de moi, les universitaires, les chercheurs. Jamais je n'ai imaginé qu'on pouvait faire une thèse sans aller consulter les manuscrits, s'il en existe. Seulement il faut qu'ils existent, qu'ils soient accessibles. Ce n'est pas toujours le cas.

D. F. – Il y a des auteurs qui donnent leurs manuscrits après les avoir épurés soigneusement pour transmettre une certaine image. Vous, sous réserve des choses qui sont privées, dont vous différez la communication, vous donnez tout ?

H. C. – Oui. Je pense que c'est par respect de la création, pas de ma propre œuvre. L'atelier de Kafka, le non publié, c'est ce qui m'intéresserait le plus au monde. Lorsque Marie-Odile m'a sorti un certain nombre de manuscrits de la Bibliothèque nationale, il y a des manuscrits qui me bouleversent. Prenons un exemple : Flaubert, la fameuse phrase « Il voyagea ». C'est une phrase qui a la force du nô. Ça c'est la pureté absolue, la pureté de la phrase la plus simple. Après on voit comment Flaubert l'a faite, la fabrique de cette phrase. Il écrit sur de grandes pages : le choix du matériel, du format, est un choix de corps, c'est absolument passionnant. Et de voir qu'il a fallu dix, quinze, trente essais, jets, pour aboutir, soit à une phrase très complexe, soit au contraire une phrase extrêmement simple... Il faut les deux : le chemin parcouru est aussi passionnant que le but atteint, comme tout ce qui est repentir. Je suis quelqu'un qui est très émue par ce genre de travail tiraillé, le travail du mécontentement, de l'écartèlement... infini.

AUTEURS

HÉLÈNE CIXOUS

écrivain de fiction, auteur de pièces de théâtre, critique – et aussi enseignante, qui a appris à lire à plusieurs générations de thésards (dont le présent interviewer) et d'auditeurs de ses séminaires –, Hélène Cixous a accepté de décrire avec précision sa bibliothèque personnelle et de révéler à quel point, et de quelle manière, sa propre activité de création est marquée par la lecture.

DANIEL FERRER

directeur de recherche au CNRS, auteur de nombreux ouvrages consacrés à la critique génétique, notamment de *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, (Paris, Le Seuil, 2011) et de *Renascent Joyce* (Gainesville, University Press of Florida, 2013).