

© Sophie Bassouls



Photographie d'Hélène Cixous.

*Hélène Cixous*  
*Entretien autour de Stendhal*

**Catherine Mariette :** Hélène Cixous, bienvenue à Grenoble pour cette quatrième rencontre autour de Stendhal<sup>1</sup>. Depuis longtemps connue pour vos travaux théoriques, vos positions féministes, votre travail avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil, vous avez aussi écrit des « fictions », comme vous aimez appeler certains de vos écrits. Nous les évoquerons aujourd’hui et nous parlerons surtout de Stendhal, pour lequel vous nourrissez, m’avez-vous confié, une « passion profane », Stendhal, on va le voir, avec qui vous vous accordez pour définir-détester Grenoble, que vous ne connaissiez pas encore hier soir. Il m’a paru drôle de commencer cet entretien en lisant un passage d’*Hyperrêve*, où vous rendez un hommage particulier à Grenoble, un hommage très stendhalien, on va le voir. Il faut évidemment remettre en contexte ce passage que vous allez lire. Vous vous trouvez dans un lieu et dans une situation qui vous insupportent et vous téléphonez à Jacques Derrida pour lui dire votre malaise. Grenoble devient alors un code, un mot de passe pour dire l’exécration et s’en libérer.

**Hélène Cixous :** *Évidemment, je n’avais pas prévu de venir à Grenoble quand j’écrivais cela, et je dois dire aussi que c’est la première fois que je viens à Grenoble et c’est une expérience très particulière. Non, je suis souvent venue à Grenoble évidemment, mais mentalement et « stendhalemment » :*

*Lorsque j’en étais au comble de l’exécration, – à la différence de Stendhal qui au comble de l’exécration grenobloise n’avait personne à qui téléphoner – je me voyais lui téléphoner, je pouvais me représenter l’acte salvateur, je disais : « Je suis à Grenoble », et l’assurance jouait instantanément, je savais qu’il comprendrait et reconnaîtrait mon état de révolusion, ce qui suffisait à me permettre de rester en réalité où je n’étais pas en vérité. « Je suis à Grenoble »,*

---

<sup>1</sup> La Bibliothèque municipale de Grenoble a organisé un cycle de rencontres d’écrivains « Stendhal aujourd’hui » entre 2006 et 2009. L’entretien avec Hélène Cixous a eu lieu dans ce cadre, le 17 mars 2007.

*disais-je si j'étais à Francfort, il pouvait être à « Grenoble » lui aussi, une ville où je ne suis jamais allée et lui non plus, et parfois je pouvais dire « à Gre- », ou bien « à Grand », ou « place Gre- », c'était un mélange des puants ruisseaux et des Granges remplis de grenouilles et recouverts d'une pourriture verte, de la place Grenette avec la place de Grève, je disais gre pour dire le dégoût, l'enfer, la condamnation à mort, l'ignoble<sup>2</sup>.*

*Oui, la personne à laquelle la narratrice peut téléphoner en disant « grr », c'est le personnage de Jacques Derrida. On « grr » ensemble.*

**C.M. :** Voilà, donc, qui donne le ton de votre écriture. Toujours à propos de Stendhal, on a l'impression que les textes qui vous retiennent de lui sont surtout ceux qu'on appelle « intimes » : le journal, la correspondance, et surtout la *Vie de Henry Brulard* que vous affectionnez particulièrement. Ce matin, vous êtes entrée dans l'intimité de Stendhal, dans la chambre où il est né, rue Jean-Jacques Rousseau, puis dans l'intimité de son écriture, devant ses manuscrits. Vous pouvez peut-être nous dire quel est votre Stendhal, à partir de cette nouvelle expérience.

**H.C. :** *Je ne sais pas si je peux parler de « mon Stendhal », d'abord parce que je ne sais pas s'il n'y en a qu'un, je pense qu'il y en a des milliers. Il y en a plusieurs que j'aime, que j'adore. Parmi les Stendhal que j'aime, il y a celui qui, pour quelqu'un qui écrit, est un compagnon extrêmement apaisant et rassurant. C'est celui qui dit : « Bon, je n'ai encore pas de lecteurs, mais je sais que mon lecteur va naître, il me lira en 1880. Je n'ai qu'à attendre cinquante ans et mon lecteur me lira. Puis 1880, ce n'est peut-être pas tellement prudent et si je disais 1900... et puis non, finalement je suis sûr que mon lecteur arrivera en 1924... Ou bien c'est lui qui est en train de vagir dans la maison à côté. » J'ai toujours ri de cela quand j'étais petite, d'abord parce que ça ouvre évidemment tout l'avenir, mais aussi parce que je pense que c'est une loi de la littérature qu'elle arrive à lecture – à lectures au pluriel puisqu'ensuite, d'une lecture à l'autre, mille événements se produisent très, très tardivement, et la personne qui s'aventure dans le monde de l'écriture doit avoir une patience posthume. L'écriture qui est le présent même, qui est la vie même, est en même temps toujours posthume. Et lorsque je lisais ces traces de Stendhal, dont vous savez qu'il constelle son œuvre d'indications temporelles, à la fois de dates, de rappels historiques et d'avenir, je me sens rassurée, et je me dis : il a attendu 124 ans ou à peu près, ou 100 ans – et c'est vrai, le lecteur a commencé à arriver à ce moment-là –, attendons 100 ans, 200 ans. Stendhal, c'est un donneur d'éternité.*

<sup>2</sup> *Hyperèves*, Paris, Galilée, 2006, p. 69.

*L'autre Stendhal que j'aime, évidemment, c'est le génie absolu. Pour moi dans le texte long, déployé, de la littérature française ultramoderne, hypermoderne, il est l'inventeur. Non pas qu'il ait inventé à partir de zéro puisque c'est un héritier. C'est très important de le dire : en littérature on hérite de ce qui a été écrit auparavant et Stendhal est un héritier extrêmement moderne puisqu'il a hérité de pensées, de mouvements, de créations très largement européens ; c'est un grand voyageur de la littérature, ce qui est très important pour nous, et donc d'une part il reçoit, emmagasine, transforme la littérature anglaise dans sa totalité jusqu'au jour où il écrit l'italienne, l'allemande, il baragouine, à sa façon, comme vous le savez, tordante, d'une langue à l'autre, mais il invente aussi quelque chose. Et cette invention, elle est dans des modes d'écriture qui sont des fulgurances, des foudroiements que l'on ne trouve en général qu'en poésie. Disons qu'après Stendhal, pour moi, il y aurait Rimbaud, mais ce n'est évidemment pas du tout le même espace textuel. Rimbaud écrit de manière rassemblée, enfermant des univers dans une page alors que Stendhal a tout le temps, tout l'espace. Mais pour les inventions, les courses, les mutations, les audaces, les formidables témérités, Stendhal, vraiment, est inaugural et d'une certaine manière sans successeur.*

**C.M. :** Vous aimez le rythme, la vitesse de l'écriture du *Brulard*. Votre écriture aussi jaillit, improvise et l'allure de vos textes fait parfois penser à celle des textes de Stendhal. J'aimerais que vous nous lisiez un passage de *L'Amour du loup* où vous avez essayé de parler de l'écriture « galopante » de Stendhal, selon une métaphore qui vous est chère.

**H.C. :** *Je crois que ça suit, justement, de longues citations de Stendhal. Il faudra qu'on y revienne parce qu'il faut dire qu'il est insurpassable. Pour faire écho à ce que vous disiez, je pense que ce qui est admirable avec Stendhal, et c'est une forme de modernité, c'est non seulement sa vitesse, mais c'est sa double vitesse. C'est-à-dire qu'il circule toujours comme s'il était toujours sur deux chevaux – il faut l'imaginer, un cheval, puis l'autre. Il est lui-même à cheval sur les deux chevaux et il est lui-même les deux chevaux. Et il fait la course avec tous ces chevaux, en essayant chaque fois de doubler, de rattraper, de distancer l'autre cheval. Il écrit comme ça. Il faut imaginer des phrases qui démarrent de cette manière, qui sont doublées par d'autres. Ça fait un très drôle de galop :*

*J'aime les phrases longues, segmentées, affolantes, auto-érotiques, obsessionnelles, les hypotaxes alambiquées, l'alambic, l'alchimie qui rêve du Tout et de l'Or. J'aime les parataxes. L'arrêt. Les décisions. Les chutes. J'aime les nominales. J'aime. Gemmes.*

*Je lis Stendhal intime par passion pour ses rythmes. Il file comme un cheval comme un chien de chasse comme un lièvre poursuivi comme un faucon,*

*comme un faux consul, je veux dire un faux Nap., comme il dit pour Napoléon. Je lis Derrida intime par passion pour ses phrases stendhaliennes. « Je suis le dernier des Juifs », dit-il. « Je posthume comme je respire », dit-il. Par passion pour sa chevauchée des clichés, sa façon d'éperonner la langue de tous les jours<sup>3</sup>.*

*La phrase, c'est le mystère, c'est la perle de l'écriture et on distingue en rhétorique classiquement ce qu'on appelle des hypotaxes et ce qu'on appelle des parataxes, c'est-à-dire les petites phrases courtes, comme il y en a dans Stendhal parfois, c'est-à-dire des phrases qui ont quatre mots, qui filent, et puis des phrases au contraire, qui sont comme les phrases à la Proust, qui tournent, qui spiralent, qui intègrent, qui sont des labyrinthes. Ce sont les deux grands pôles de l'écriture, mais, moi, ce qui m'intéresse, c'est de combiner les deux, de faire qu'il y ait, quand nécessaire, une phrase interminable lorsqu'on se perd en soi-même à la recherche de la clé d'un état mystérieux, et puis des phrases qui démarrent comme un chat qui a vu un oiseau.*

**C.M. :** À propos de cheval, il y a un texte de vous que j'aime particulièrement, qui s'appelle « Le livre que je n'écris pas » où Stendhal, ou, plutôt, Fabrice Del Dongo, tire le fil du texte, vous sert de fil conducteur, pour une rêverie autour du livre, de l'écriture, de la genèse de votre venue à l'écriture et de cette continuelle tentative de dire pourquoi et comment la littérature, en vous, advient. J'aimerais que vous lisiez ce texte, qui évidemment, pour les lecteurs de *La Chartreuse de Parme*, va faire écho, et qui séduira ceux qui ne l'ont pas en tête, cela n'a aucune importance.

**H.C. :**

*Après d'interminables galopades qui avaient déroulé des murailles de fumée blanches et duré deux minutes Fabrice, l'idiot sublime de Stendhal, se demandait : cette bataille où j'ai suivi mon cheval qui m'a conduit une fois au-delà de la ligne du front, à vingt pas sur la droite en avant des généraux, dont quatre chapeaux brodés, où je n'ai jamais rien fait qu'à la tête de mon cheval, que sa volonté soit faite,*

*où j'ai été en vérité le cheval de mon cheval, sa fougue, et où donc j'ai été comme une bête sur la terre fort humide à distance incalculable de la ligne du bien et du mal,*

*où l'ennemi c'était soudain les nôtres*

*où j'ai tout vu de ce qu'on peut voir c'est-à-dire rien, ce qui n'empêche une chose qu'on sait être terrible de se passer*

*où cent fois je n'ai rien compris du tout,*

*où devant chaque scène en sang et cris secs que j'ai vue, un rideau d'énigme est tombé devant mon âme,*

<sup>3</sup> *L'Amour du loup et autres remords*, Paris, Galilée, 2003, p. 136.

*où j'ai manqué d'être à chaque événement, où là où j'étais jamais je n'étais là –*

*cette bataille était-ce une vraie bataille? Ou bien était-ce une bataille seulement mais pas une vraie mais quand même. Mais qu'est-ce que ça veut dire bataille et vraie ça veut dire quoi? Et comment répondre à soi-même lorsque l'on est transporté par des puissances-autres, ici le cheval, et pas seulement le cheval, lorsque l'on est tourbillonné sous l'habit, le nom, et les papiers d'un autre, et donc sous le sort d'un autre et jeté sur le champ agité à la place d'un mort, mis comme et pour un mort qui par-dessus le marché fut pendant sa vie voleur condamné prisonnier? Alors lorsque l'on a succédé à son être, lorsque l'on est personne d'autre que le successeur d'un mort, à qui se demander ce qui est vrai, si la bataille est vraie et si le gros blond à la tête rouge est vraiment le maréchal Ney? Mieux vaut demander à un maréchal des logis qui est peut-être, il faut l'espérer, lui, vrai, un vrai, quelqu'un de première main: « Monsieur, ceci est-il une véritable bataille? »*

*Réponse: « Un peu ».*

*Moi aussi j'ai succédé à un être, je veux dire un maître et je ne sais pas ce que son destin m'aura réservé. J'ai commencé par être un successeur, l'état de succéder était si fort, j'étais si ensorcelée par celui que je logeais et en lequel j'habitais que le je au moyen duquel je m'exprimais en était masculin.*

*[...] Le premier mort auquel j'aie succédé est mon père mort<sup>4</sup>.*

**C.M.:** Mais vous avez aussi succédé à des maîtres en littérature. Tout à l'heure, vous avez dit que Stendhal était un héritier; vous êtes, vous aussi, une héritière Et vous faites converser – puisque vous aimez ce terme de conversation plutôt que celui, plus savant, d'intertextualité – Stendhal et Derrida, Montaigne et Benjamin. Vous êtes « en conversation » avec les livres de votre bibliothèque, avec les auteurs, d'Homère à Derrida. Pouvez-vous parler de votre rapport avec la bibliothèque, avec les livres, dans ce lien d'« intersouterretextualité », comme vous dites dans *Rencontre terrestre*?

**H.C.:** *Oui, effectivement, je reçois; je suppose que je suis presque née pour recevoir. À la fois historiquement et géographiquement, je suis toute sillonnée, tracée, écrite par ce qui m'a précédée, à la fois dans l'histoire – je dirais largement de l'Occident – et dans ce que l'Occident a largement déposé pour nous, en particulier dans les arts et en particulier dans la littérature. C'est quelque chose dont je n'ai jamais été privée et dont je ne me suis jamais privée. J'ai pensé qu'étant une sans-terre et une lancée dans le temps, ce qui m'attendait, c'était ce monde*

<sup>4</sup> Hélène Cixous, « Le livre que je n'écris pas », *Genèses, Généalogies, Genres, Autour de l'œuvre d'Hélène Cixous*, Mireille Calle-Grüber et Marie-Odile Germain dir., Paris, Galilée, 2006, p. 236-237.

*sublime et tellement démocratique, qui est le monde infini des livres. Quand je dis que c'est « démocratique », c'est que rien n'est plus démocratique, finalement, que les livres, que lire et écrire : c'est facile, ce n'est pas cher, il faut simplement un désir et que ce désir, évidemment, ne soit pas barricadé, qu'il puisse faire son chemin. Je ne me suis donc absolument pas privée de ce qui m'était accordé et promis. Dans la langue française, qui est la langue dans laquelle j'écris quoique je puisse pratiquer d'autres langues, j'ai toujours été accompagnée par toute la littérature et je me suis réjouie dès ma scolarité, dès que j'ai été au lycée, d'aller d'un texte à l'autre, de découvrir un texte et un autre, et donc chaque fois un monde, un monde plus un monde, plus un monde... Chaque fois une sensibilité absolument singulière, que ce soit Montaigne, Stendhal, Derrida, Proust, Rousseau. Vous savez, quand on est un lecteur régulier et insistant, quand on aime lire et qu'on se nourrit des livres, on passe d'une œuvre à l'autre, on découvre très vite que tout auteur digne de ce nom, tout écrivain digne du nom de créateur d'écriture, est dans la même situation, c'est-à-dire qu'il a lu tous les livres. Mallarmé disait : « la chair est triste, hélas et j'ai lu tous les livres », mais c'est exactement le contraire. C'est-à-dire, Dieu soit loué, j'ai lu tous les livres et je les ai oubliés, mais eux ne m'oublient pas, ils sont toujours là. Lorsqu'on lit Stendhal, on le voit avoir lu Rousseau, on voit Rousseau avoir lu Montaigne. Ils sont là, ils sont recueillis, ils sont remémorés, transposés, ils reparlent à l'intérieur des textes qui les suivent et Proust est véritablement une encyclopédie de toute la littérature française. Ce qui ne l'empêche pas de n'écrire que du Proust. Mais, à chaque page, en fait, il a entendu et il a repris le fil d'un dialogue avec toute la littérature française. Cela donne à ces œuvres une seconde vie ou une survie ; il n'est pas nécessaire, pour jouir, d'avoir lu toute la littérature française, puisque ça devient ensuite du Proust et ça deviendra plus tard du Blanchot, etc., mais, plus, évidemment, on a lu, plus on est heureux de voir réapparaître partout, et d'une manière qui donne une autre vie, ceux qui font la richesse infinie, ceux qui sont les habitants et les déités, et les puissances d'une certaine langue qui est une langue libre – qui n'est pas une langue enfermante – dans laquelle tout le monde peut prendre place et à son tour lancer une autre œuvre. C'est quelque chose qui m'accompagne, mais de manière vivante.*

*Par exemple, chez moi, il y a évidemment beaucoup de livres et parmi eux, comme dans la vie, des dizaines de livres qui sont mes plus proches, comme on dirait ma famille, mes proches, mes amis secrets, que je connais à peu près par cœur. Ils sont là, certains d'entre eux sont juste derrière moi. Il y a à peu près cent ou deux cents livres et lorsque j'écris, je sais d'abord qu'ils sont là et ensuite, pendant que j'écris, une sorte de dialogue s'instaure, qui n'est pas clair, mais qui est comme une sorte de musique d'accompagnement. Tout d'un coup, je me dis :*

« Et toi, qu'est-ce que tu as dit? Qu'est-ce que tu disais dans cette situation-là? » Je prends Stendhal, j'ouvre et il me répond. Ou Montaigne, ou Shakespeare, etc. Pourquoi? Parce que cette situation-là, tout homme l'a vécue. Chaque scène, chaque situation que nous traversons est une situation importante, c'est-à-dire déracinante, qui nous ébranle, qui nous laisse incertain. Chaque moment d'angoisse, d'hésitation, c'est un moment qui a été vécu par quelqu'un d'autre de très fort, avant moi. Ça remonte à la Bible, ça remonte aux Grecs, Eschyle l'a déjà dit et chaque fois la réponse est différente. La scène revient, mais la réponse est bien sûr chaque fois différente, parce qu'il y a des milliers d'éléments qui surdéterminent une certaine situation. Est-ce que je déteste mon père ou est-ce que je l'aime? Est-ce que je suis jaloux ou est-ce que je suis amoureux? Comment conquérir l'être que j'aime? Ça, c'est du Stendhal. Comment surmonter la déception, comment ne pas me sentir mourir? Chaque être humain a vécu, disons, deux ou trois, ou quatre cents scènes qui sont celles qui font la vie d'un être humain et chaque écrivain a l'impression d'avoir vécu la scène pour la première fois, alors que c'est toujours la même, mais c'est pour la première fois parce qu'il a réagi d'une manière qui porte sa signature exclusive. Si bien que s'il m'arrive un malheur, je me dis: « toi, qu'as-tu senti quand il t'est arrivé ce malheur? » Je peux demander à vingt personnes: « Qu'as-tu dit, qu'as-tu senti? » Et l'on avance comme ça.

**C.M.:** Ce qui est frappant dans votre écriture, c'est ce rapport vivant et amoureux à la littérature. Il y a chez vous un amour viscéral de la littérature. Vous aimez lire, « lirécrite » dites-vous, comme vous « vivécritez », car vous ne pouvez pas détacher, semble-t-il, la vie d'écriture et la lecture qui forment pour vous un tout, et en même temps vous êtes très attentive à votre lecteur, vous lui laissez un espace suffisant à l'intérieur de votre écriture. Est-ce que ce lecteur, au moment où vous écrivez, vous est présent comme il était présent dans l'écriture de Stendhal? Est-ce que vous pensez à votre lecteur futur, posthume, ou à celui qui va vous lire quelques jours après la parution de vos livres?

**H.C.:** C'est une question évidemment aiguë et très difficile. Je vais y répondre de manière apparemment contradictoire. D'une certaine manière, quand je travaille pour le théâtre, par exemple, les comédiens viennent me dire (je les connais, c'est une troupe): « Est-ce que tu penses à moi pendant que tu es en train d'écrire? » parce qu'évidemment ils ont l'enfance et le désir de se dire: « c'est écrit pour moi ou je vais jouer tel rôle ». Je leur dis toujours: « non, je ne pense pas du tout à vous, je ne pense même à personne ». L'œuvre s'en va. Elle ne s'adresse pas à un lecteur immédiat. Il peut y avoir une sorte de « sur-lecteur ». Mais le



« sur-lecteur », je veux dire par là l'être sous les yeux duquel on écrit et que l'on considère comme une sorte d'inspecteur de la littérature, de grand maître, alors, c'est qui? Eh bien, par exemple, pour moi, dans mon existence à moi, de manière tout à fait particulière, il y avait un être qui était en aplomb et qui lisait mes textes: c'était Derrida. Et vice-versa, je lisais ses livres. Mais ça peut être Montaigne, ça peut être quelqu'un de passé et c'est bien sûr, nécessairement, quelqu'un d'à venir qui va naître en 2024 ou en 3024, si la Terre existe encore. Le lecteur, finalement, est partout dans l'œuvre. Il est exactement comme le public pour un auteur de théâtre. Il y a quelque chose en moi qui représente, dans le collectif qui écrit, le public. Je pourrais presque dire que c'est le chœur, que c'est le souci que l'on a de l'être humain. J'appellerais ça le lecteur. C'est-à-dire que lorsque j'écris, je me soucie et je prends soin, j'essaie, parce qu'évidemment je peux faire erreur, mais j'ai en moi, qui me conduit, un sentiment incessant de responsabilité du sens de la littérature, parce que je crois que la littérature c'est la voix des hommes, la voix des êtres humains. Il faut qu'elle soit aussi raffinée, aussi subtile, aussi implacable que peuvent l'être nos destins. C'est aussi la responsabilité que nous avons tous lorsque nous nous adressons aux autres, parce que nous pouvons faire du bien et du mal. C'est une pensée qui ne me quitte jamais. On ne peut pas faire exprès du bien, mais on ne doit pas faire exprès du mal. Ça peut se produire, cependant. Ça peut se produire, même à mon insu. Il y a en moi quelqu'un qui est l'humanité, le lecteur, à qui je pense, comme je penserais, par exemple, à ma mère, à mon frère, à un chercheur ami; un regard, qui est intérieur, et qui me fait me dire qu'il faut être d'une exigence folle, qu'il ne faut avoir peur de rien. Nous avons la chance, lorsque nous écrivons, de pouvoir dire, de pouvoir utiliser la langue. Je sais par expérience – vieille expérience – à quel point si souvent les êtres humains sont réduits au silence, socialement, ethniquement, dans les pays sous-développés, et dans notre propre pays où énormément de gens sont bâillonnés. Alors, lorsqu'on a la chance d'être traversé par le fleuve, l'océan de la parole ou de la phrase, je crois qu'on pense à ceux qui, s'ils ne peuvent pas produire eux-mêmes, ou faire eux-mêmes le portrait de leur joie ou de leur douleur, trouveront dans le texte ce portrait. On parle toujours au nom d'un ou de plus d'un, de beaucoup, beaucoup plus d'un.

**C.M. :** Et en vous lisant, on se sent concerné et atteint par cette universalité de la littérature dont vous faites, étrangement, un personnage de vos livres au même titre que votre livre est un personnage de vos livres. Et j'aimerais que vous nous lisiez un extrait de *Manhattan, lettre de la préhistoire* où la présence de la littérature en tant que personnage du livre est très présente.

**H.C. :** *C'est un chapitre qui s'appelle « J'aimais par-dessus tout la littérature » :*

*J'aimais par-dessus tout la littérature depuis la mort de mon père mon être avait une définition d'une précision extraordinaire qui me gardait et se gardait de tout ce qui n'était pas littéraire, c'est ça la vie, pensais-je j'ouvrais à l'aube un livre de Stendhal et « la lumière » s'élançait; « la lumière » est ce soudain allumage sans couleur mais tout feu intérieur qui, en principe, se déclenche dès que je m'approche d'une feuille de papier page de livre ou de cahier à condition que la condition de solitude soit remplie. J'ouvre un livre, la lumière est, la langue commence aussitôt son récit, je me refabrique toujours moi-même avec ces molécules littéraires me disais-je autrefois comme aujourd'hui, il est six heures du matin, sept heures parfois, j'entends le souffle régulier et curieusement fort des livres sur mes étagères. Ils respirent comme des chats humains depuis la mort de mon père<sup>5</sup>.*

**C.M. :** On voit là cette présence de la littérature, de ces livres qui respirent; il y a quelque chose de très souterrain dans votre façon d'écrire. Vous fouillez la mémoire, la vôtre, celle de votre famille. Vous allez vers les rêves. Un de vos livres s'appelle *Rêve, je te dis*. Quelle est la part de votre « personne de nuit » comme vous la nommez dans *Le Livre de Promethea*? Comment cette « personne de nuit » éclaire-t-elle votre littérature?

**H.C. :** *Là encore, il faudra que je « stendhalise », c'est-à-dire que je réponde en trois mots, à la place des trois millions de mots que je devrais utiliser. D'abord, ma famille; ma famille fait personnage, multipersonnage dans mes textes, mais je dois dire que c'est à la mesure de son ouverture, au-delà de sa singularité et de sa définition très précise, sur toute l'histoire des dix-neuvième et vingtième siècles et maintenant vingt-et-unième siècle. Il se trouve que c'est une famille qui a des ramifications immenses dans toute l'Europe, l'Afrique, les Amériques et maintenant aussi l'Asie, parce que c'est une famille qui a été frappée successivement par toutes les guerres qui ont signé notre histoire depuis la colonisation française en Algérie, donc depuis 1830, jusqu'à la guerre de 1870, qui a été vécue par ma famille entre la France et l'Allemagne, puis la guerre de 1914, puis la guerre d'Algérie 1956-1962, puis la deuxième Guerre Mondiale, etc. C'est donc comme une famille témoin; c'est une famille qui porte les traces d'une histoire immense qui ne concerne pas qu'elle mais qu'elle a traitée elle-même, à sa façon, chaque membre de la famille à sa façon. C'est une chance qui m'est accordée: je dispose, de naissance, d'une sorte de laboratoire humain.*

<sup>5</sup> *Manhattan, Lettres de la préhistoire*, Paris, Galilée, 2002, p. 77.

*Le rêve, c'est une autre affaire. Je suis une rêveuse. Je n'ai jamais fumé, mais je suis une droguée aux rêves, certainement. C'est quelque chose que j'ai, petit à petit, à la fois noté et accepté. Car quand j'étais petite, le fait que je rêve était pour moi une gêne. Le matin, il fallait d'abord que je trie, que je me dise : « Bon, ici la nuit, ici le jour ». Que je me lève, que je passe de la nuit au jour. Que je repousse le monde nocturne, qu'il m'était arrivé des épopées, et je trouvais ça un peu bizarre. Je gardais le secret pour moi-même. Lorsque j'ai commencé à écrire, c'est devenu pire : je ne savais jamais très bien si mon écriture était nocturne ou diurne. J'étais tellement envahie et précédée par le monde de la vision, de l'illumination, que, lorsque j'ai commencé à laisser venir mes premiers textes, qui m'étaient dictés de nuit, et que je notais de nuit, je me disais : « Qu'est-ce que c'est que ces choses-là ? » Je considérais même que c'étaient des larves, des démons. Et que j'étais d'une certaine manière une possédée. Cela m'a posé un problème, même presque moral. Lorsque mon premier texte est apparu, je l'ai montré à lire à Derrida, en considérant que c'était là un ensemble de moments délirants. Intérieurement, je me disais : « Honnêtement, tu sais, tu ne devrais pas le signer, parce que tu ne l'as pas écrit ». Et en même temps, je ne pouvais pas échapper à la logique de la publication, donc j'ai quand même mis mon nom, mais j'étais gênée quand on me disait « votre livre ». Je voulais dire aux gens : « Non, non, ce n'est pas mon livre, c'est eux qui l'ont écrit ». Ça a duré très longtemps. J'ai mis au moins une dizaine d'années, une dizaine de livres, sinon plus, à me réconcilier avec cette chose pourtant toute évidente, que je suis un être composé, que j'ai une vie double, un monde double, une double circulation et que je ne suis pas la seule. Il a fallu que je me reconforte en voyant la même chose se produire chez un grand nombre de très, très grands écrivains, et qui sans doute, étaient comme moi et qui, sans doute, devaient se dire : « Je ne peux quand même pas dire à mes lecteurs que j'ai copié ». Que j'ai copié ! Je suis une copieuse, je copie mes rêves. Je suis là, et pourtant, ce n'est pas moi qui écris. Chez Rimbaud, c'est absolument éclatant. Un certain nombre de ses poèmes, surtout ceux qui apparaissent comme des sortes de poèmes en prose, sont des récits de rêves. Ce n'est pas signalé. Dans Proust il y a partout des traces de rêves. Où que vous alliez, si vous-même vous êtes effectivement envahi, attaqué par le monde des rêves, vous reconnaissez la chose. Mais je pense que la plupart des auteurs se disent : « il vaut mieux ne pas le dire, on aura l'air d'imposteurs ». Ce que nous sommes.*

**C.M. :** Vous dites à Jacques Derrida, au cours d'un entretien :

Même si tout ce que j'ai écrit est pensé à partir des expériences que j'ai pu faire, je me trouve relativement absente de mes textes considérés comme

autobiographiques. L'essentiel de ce qui a été moi est complètement secret. J'écris à partir de cette tension entre ce qui se cache et ce qui advient, c'est-à-dire : le livre. Le livre m'arrive, il a un pouvoir supérieur à celui de la personne qui croit écrire le livre. Mes livres sont plus forts que moi, ils m'échappent. Ils me soumettent à traduction<sup>6</sup>.

Il y a un mot qui me frappe parce qu'il revient très souvent dans vos écrits, c'est ce mot de « secret » que vous appelez aussi parfois « le trésor », dans *Le Livre de Prométhée* particulièrement. On a même l'impression que votre écriture est tout entière tournée vers la recherche de ce secret qui s'en va fouiller dans les profondeurs de l'être, de la mémoire. Je voudrais que vous essayiez de définir cette chose indéfinissable, de dire ce qu'est le secret pour vous.

**H.C.** : *C'est ce qui m'échappe, je ne peux donc pas dire ce qu'est le secret pour moi. Ce que je peux dire, c'est qu'il y a secret. Je pense que la littérature signale la présence du secret et quand on commence à écrire, – je dis exprès écrire – c'est-à-dire quand on engage toute sa vie à écrire, quand on sent que c'est pour toute la vie et pas seulement pour un livre, pour vendre un livre, pour avoir un prix littéraire, etc., c'est qu'on est à la recherche ; certains sont à la recherche d'une révélation, jadis on aurait pu parler d'une quête religieuse, d'une recherche de quelque chose qui s'appellerait la grâce. D'une certaine manière, je pourrais dire que la littérature est ma religion, si le mot de « religion » me convenait. Si on engage sa vision, on sait que c'est indissociable de la vie et de la mort, on est poussé par quelque chose qui est brûlant et qui en même temps est comme une sorte d'énorme souffle dont on n'entend pas toujours, justement, le message, mais dont on sait qu'il est porteur d'un message et qui dit : « va et cherche ». Cherche quoi ? Toujours des histoires de soulèvement de tout l'être, en général douloureux, de mise en danger, quand on se voit soi-même comme s'étant mis en danger, sans savoir pourquoi, d'ailleurs. C'est l'histoire de Stendhal, c'est Stendhal disant : « Je me révoltais, j'avais quatre ans ». Ça commence à quatre ans, il commence à écrire à quatre ans. Il découvre la vie, la mort, la révolution, le sang, l'injustice, tout ce que nous rencontrons aussi, ça produit en lui un mouvement de formidable révolte et cette révolte, c'est le premier stade de l'écriture. C'est s'en aller savoir pourquoi c'est comme ça. Pourquoi je suis comme ça, pourquoi, par exemple – question qui nous hante tous – pourquoi je fais toujours le contraire de ce que je veux faire. Pourquoi, lorsque j'écris et que je me dis : « Tiens je veux aller par là, je vais aller écrire par là, d'ailleurs, ça me passionne » et que je chevauche dans cette direction, je me trouve exactement de*

<sup>6</sup> Genèses..., op. cit., p. 23.

*l'autre côté. Un livre, métaphore empruntée par Proust du côté de Stendhal, c'est comme un général qui veut mener une bataille, qui engage la bataille et qui veut tromper l'ennemi ; il met donc toutes ses troupes d'un certain côté et va ensuite de l'autre côté. Sauf que ce n'est pas si simple que ça, parce qu'une fois arrivé de l'autre côté, il se retrouve après mille manœuvres du côté dont il pensait s'être éloigné, etc. Ce sont donc, en fait, des mouvements vitaux mais dont nul ne peut nous dire ce qui les cause, ce qui les engendre. Lorsque les Grecs commencent à écrire, c'est-à-dire lorsqu'ils ouvrent le monde de la littérature dans l'Antiquité avec Eschyle, Euripide, Sophocle, c'est la question. Ils posent les premières questions : « Mais pourquoi Œdipe ? Cet événement-là, incompréhensible, pourquoi frappe-t-il ? Et en quoi suis-je coupable, sans être coupable ? En quoi suis-je innocent, sans être innocent ? » Nous aimerions savoir. Je crois qu'écrire c'est aller vers, en analysant, c'est-à-dire, en procédant par étapes, en essayant d'établir le problème comme on le fait en maternelle, avec des problèmes élémentaires. On voit le problème – vous savez que le mot problème veut dire bouclier, c'est donc aussi ce avec quoi je me défends – et puis, on arrive à le résoudre. Quand j'étais jeune, je me dis que j'avais tout trouvé. Mais plus je trouvais, plus je m'apercevais que j'avais trouvé pour aller plus loin encore, on n'arrive jamais au bout. C'est ce que vous dirait aussi la psychanalyse, que c'est interminable. C'est pour ça que, si on veut être plus fort et plus profond, si on veut développer et étendre le domaine intérieur, on poursuit. On poursuit le chemin et on découvre. Si on se dit qu'on va arriver, d'abord, c'est une illusion, et ensuite on n'arrive jamais, on est mort, on s'arrête et c'est fini. C'est parce qu'on sait qu'on ne va pas arriver qu'on continue. Ça peut être fatigant mais c'est enrichissant, c'est exaltant. On va d'une joie à l'autre. C'est ce que j'appellerais le trésor d'une certaine manière. Nous avons un trésor. Mais le trésor, il n'est jamais dormant. Il est appelant et il faut y aller.*

**C.M. :** Oui, c'est très proustien comme mouvement : vos livres sont aussi le récit d'une écriture. Vous disiez, tout à l'heure : « Là où j'ai été, je n'étais pas ». Vous parlez du livre que vous n'écrivez pas et vous mettez souvent en scène des feuillets perdus dont vous êtes à la recherche, que vous essayez de retrouver. *Manhattan*, dont vous nous avez lu quelques extraits tout à l'heure, est par exemple le récit du livre dont vous êtes à la poursuite, que vous n'écrivez pas, et qui finalement s'écrit de ne pas s'écrire. Vous écrivez dans le même mouvement qui se refuse à vous et vous porte en avant et une fois que vous avez écrit, vous racontez le geste, la geste, la gestation de vos livres dans vos livres. Il y a ce mouvement incessant, perpétuel, de la recherche de quelque chose, d'une quête de quelque chose qui, finalement,

fait le livre. Dans *L'Amour du loup*, ou dans *Les Rêveries de la femme sauvage*, vous parlez du livre comme personnage du livre. Alors, vous entrez dans un mouvement de spirale, au risque de la folie, qui rôde au rivage. Vous explorez les zones d'ombre et vous parlez souvent de cette folie qui affleure... Je ne sais pas si les livres vous aident à la surmonter ou si, au contraire, vous vous en accommodez en écrivant ?

*H.C. : Je pense que lorsqu'on s'engage vers ce qui deviendra ensuite un livre et que de toute façon on s'aperçoit assez vite que le livre vient à vous, ça n'a aucun intérêt d'aller vers un port tranquille. On va vers la tempête. Je ne vois pas non plus la nécessité ou l'urgence d'écrire quelque chose de tranquille. J'écris toujours vers ce qui me fait peur et qui me fait peur doublement, à la fois parce que j'ai peur de ce qui est derrière le mur et que je vais découvrir tout d'un coup si je fais encore quelques pas, et aussi parce que j'ai peur de m'égarer, de me trouver échouée sur un sable. La folie est quelque chose qui m'est extrêmement familier. Du moins, je ne devrais pas dire la folie, mais la peur de la folie, l'effleurement, la caresse, le murmure de la folie qui est toujours un peu là, ne serait-ce que parce que lorsqu'on part à l'aventure, on doit se détacher de soi-même. On va, bien sûr, dans de l'inconnu, on perd pied, on ne se reconnaît pas et cette altération du « moi » qui va avec, qui est indispensable, est quelque chose de troublant et même d'insupportable, lorsque cela dure jusqu'à quelque chose de vertigineux dont on a le sentiment qu'on ne reviendra pas. Il m'est arrivé de faire des expériences quasi hallucinatoires que je ne cherche pas du tout à renouveler parce que je ne suis pas adepte de ce genre de choses. En écrivant pour le théâtre je suis allée jusqu'à la perte de connaissance, parce que pour écrire pour le théâtre et créer des personnages, il faut vraiment mettre de côté son moi, il faut justement créer de l'autre et fournir à l'autre un autre monde, une autre mémoire, un autre sexe ; c'est exaltant, mais c'est redoutable. On peut se trouver tout d'un coup tombée dans un abîme. Cela m'est arrivé plusieurs fois, sans que je veuille, là encore, renouveler l'expérience, parce que c'est très éprouvant et très effrayant. Mais en écriture non théâtrale, on peut avoir le même genre de sentiments et c'est une menace. C'est aussi une indication. Lorsqu'on sent ce souffle, lorsqu'on sent la rafale, qu'on se dit qu'on va choir, c'est qu'on est en chemin. Stendhal est à cet égard exemplaire, parce qu'il passe son temps à tomber. Oui, tout le monde tombe, mais lui-même tombe et rebondit en même temps comme s'il était fait en liège. Dans la Vie de Henry Brulard, c'est à mourir de rire : il ouvre un chapitre en tombant. Il tombe. Il vous dit : « Je tombais avec Nap. » Mais, hop, la phrase s'arrête là et même Napoléon s'arrête à Nap. Et, pan, en*

*retournant Nap., il remonte. Stendhal est quelqu'un qui passe son temps à dire : « Je suis fou ». Mais il le dit sur tous les modes : « Je deviens fou, je suis fou d'angoisse, je suis fou de terreur, j'ai peur de mourir ». Et puis, « je suis fou de Hamlet », ou « je suis fou des épinards, etc. » C'est la même gamme. Ça va du plus petit au plus grand, et parfois jusqu'à frôler l'hôpital!*

**C.M. :** Mais il dit aussi que les gens qui ne sont pas fous sont des gens ennuyeux.

**H.C. :** *Mais les gens qui sont trop violemment fous sont ennuyeux aussi. Je me rappelle d'une toute petite excursion que j'avais faite avec Gilles Deleuze « chez les fous », si on peut dire une chose pareille, à une époque où je ne connaissais pas bien le monde véritable de la psychiatrie, un monde qui a des richesses, des trésors, où l'on peut trouver un Artaud, mais où l'on trouve aussi beaucoup de râtaeux. Un jour, sortant de l'un de ces hôpitaux psychiatriques où séjournaient des êtres très divers, une humanité avec ses hauts et ses bas, Deleuze s'exclame : « Je déteste les fous! ». Tiens! Pour moi, c'était une révélation! Cela ne m'était pas venu à l'esprit, cette chose-là. Je me suis dit, s'il a exhalé quelque chose qui l'affectait à ce moment-là, c'est qu'il n'en pouvait plus, parce qu'il y a un excès. Il y a des moments où notre régime de normalité est débordé et peut être coulé par la formidable énergie débridée d'un discours fou. Alors, il faut trouver l'économie de la folie. Écrire, c'est ça, c'est une économie de la folie.*

**C.M. :** Dans *Le Livre de Prométhéa* vous écrivez : « Quand je dis “je”, ce n'est jamais le sujet d'une autobiographie. Non, “je” est libre. Est le sujet de ma folie, de mes alarmes, de mon vertige<sup>7</sup> ». Je voudrais maintenant que nous parlions de votre rapport à l'autobiographie. Vous refusez le terme « d'autofiction », vous n'aimez pas celui d'autobiographie parce que, dites-vous, « ce n'est pas un genre vivant<sup>8</sup> ». Celui, plus vague, plus libre, de « récit » vous convient mieux ; c'est le nom provisoire que vous avez donné à *Manhattan, lettres de la préhistoire* en attendant que le titre vienne à vous. Vous semblez toujours ailleurs dans votre écriture, jamais enfermée dans aucun genre, aucune définition. Ce qui frappe, c'est cette constante ouverture de votre écriture, l'accueil qu'elle fait à ce qui est dedans, dehors, entre la vie et la mort, sur le bord fragile de la frontière. Dans quel lieu de la littérature vous situez-vous, pour autant que vous ayez une situation ? Quel est

<sup>7</sup> *Le Livre de Prométhéa*, Paris, Gallimard, 1983, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibid.*

le statut de vos textes pour autant qu'ils en aient un ? Quel est ce sujet qui dit « je » dans vos fictions – car, aussi étrange que ça puisse paraître, ce sont des fictions, et vous tenez à les appeler comme ça – ? Bien que vous ne fassiez aucune confiance, on suit pourtant le fil d'une narration, vos livres parlent de vous, le biographique nourrit votre œuvre. D'où vient cette « voix du Dedans », ce « Souffle » (pour parodier quelques-uns de vos titres) qui parcourt votre écriture ?

**H.C. :** *Oh, je fais ce que font bien d'autres. Je lance sur la scène une quantité de personnages divers. Une part du jeu, c'est-à-dire l'autre je, consiste à affecter certains personnages du nom propre de personnalités connues. Mais de là à être réaliste, jamais. Il n'y a jamais de référent authentifié qui relèverait du témoignage. C'est du théâtre. C'est une façon de faire venir des êtres en empruntant à ceux que je rencontre, la richesse, l'intériorité, les trouvailles qui sont les leurs. Je suis une grande curieuse. J'aime regarder vivre, s'habiller les gens. J'aime les signes. Je suis au balcon de l'humanité et je regarde un peu partout, afin, bien sûr, de peupler mon théâtre de fiction. Alors, quand il y a « je », c'est pareil. C'est aussi quelqu'un qui est là, un petit peu comme Stendhal s'autorise à le faire dans la Vie de Henry Brulard, à la fois en faisant le récit apparent de la vie mais ce n'est pas la vie, ni de Stendhal, ni d'Henri Beyle. C'est la vie de Henry Brulard. C'est quelqu'un d'autre. Je crois que c'est peut-être simplement un garde-fou, c'est une façon de dire aux lecteurs : « Vous êtes libres de lire selon ce que vous recevez, d'interpréter comme vous le voulez. Vous êtes vous-mêmes, d'ailleurs, partie prenante dans le jeu de la littérature. Et, comme vous le savez ce qui est merveilleux avec la littérature c'est qu'il peut y avoir des milliers et des milliers et des milliers de lectures – à la fois des milliers de lecteurs mais chaque lecteur peut produire des centaines de lectures selon le moment et l'entrée dans tel ou tel texte. Et inversement, le texte lui-même a ses libertés. Il n'y a pas de comptes à rendre. Il y a juste une expérience à faire. »*

**C.M. :** En même temps ce « je », est traversé par l'histoire, ou quelque chose de plus fort que l'histoire. À vous lire on sent une grandeur sauvage, une grandeur archaïque, antique. Et ces mots reviennent souvent. Dans *Le Livre de Prométhée*, vous avez une expression qui me plaît beaucoup : « il y a de la genèse dans l'air ». Quand on vous lit, on lit quelque chose de très contemporain, de très présent, on sent que vous êtes vivante, que vous êtes là et que vous écrivez ici et maintenant et, en même temps, vos livres sont traversés par quelque chose de plus ancien, de plus archétypal. Dans *Jour de*



*l'An*, vous écrivez : « Chaque chose est d'une antique importance<sup>9</sup> ». Est-ce que vous pourriez nous expliquer cette forme « d'archéologie subjective<sup>10</sup> » ?

**H.C.** : *Expliquer c'est difficile – enfin, je peux en dire quelque chose. Oui, je crois effectivement que je suis portée de manière assez originale par les commencements et les fins, par les origines, les naissances, les surdéterminations, ce qui fait que ces atomes que nous sommes sont expédiés dans telle ou telle direction, vont avoir tel ou tel destin, parce qu'il leur advient tout ce qu'on appelait autrefois le destin ou le fatidique ou la fatalité. Et je pourrais dire après tout que je souscris à il y a de la genèse dans l'air. C'est ce qui m'intéresse. Je ne suis pas tellement intéressée par exemple par la technologie, sauf de manière épisodique. Je suis intéressée par la technologie comme Stendhal par le cheval, c'est-à-dire par un moyen de transport. Ce qui m'importe, c'est plutôt ce qui nous échappe. C'est ce qui nous fait, non pas ce que nous maîtrisons et ce que nous contrôlons, mais ce qui nous arrive, que nous ne contrôlons pas et qui produit, en aval et en amont, de l'événement. Il y a de la genèse dans l'air : quelque chose va naître ou mourir. Il y a de l'apocalypse dans l'air : quelque chose va se produire, je ne sais pas quoi, de la révélation de je ne sais pas quoi. Ce n'est pas agréable, car parfois quelque chose de terrifiant surgit. Parfois, quelque chose d'admirable nous transporte. Cela n'a d'intérêt, je crois, pour moi comme pour tout autre, que s'il y va vraiment de la vie et de la mort de moi avec le monde, de toi avec le monde. Il faut chaque fois que l'enjeu soit la création du monde, ou sa destruction. On a des modèles comme la Bible qui n'arrête pas de créer le monde, parce que, vous le savez, Dieu crée le monde plusieurs fois. C'est admirable de se dire ça : dans la Genèse, Dieu, en une page, crée deux fois : une fois il crée Adam, une fois il crée l'homme. Mais, ensuite, il n'est pas du tout content de ce qu'il a fait. La grandeur du Dieu juif, c'est que c'est quelqu'un qui rature. C'est un véritable auteur. Il regarde son œuvre et il se dit : « Comment, mais moi, j'avais dit, enfin il a été dit, il a été écrit par mes scribes que Dieu trouve que c'est bien, mais c'est une catastrophe ! » Là, c'est l'époque Noé. Il estime « non, ce n'est pas possible, je ne peux pas signer ça ! » Il efface tout et il recommence. Et il y a une autre Genèse. C'est exactement le mouvement de l'écriture, et c'est la même chose pour ce que j'ai appelé tout à l'heure l'Apocalypse. Ce sont des mots qui nous viennent d'antan et qui ont toujours leur valeur. C'est l'événement. Au fond, ne m'intéresse que l'événement. Mais il n'y en a pas qu'un. Je ne sais pas combien il y en a. Chacun est à la merci, à la grâce de l'événement, et il peut y en avoir un,*

<sup>9</sup> *Jours de l'An*, « Des Femmes » Antoinette Fouque éd., 1990, p. 149.

<sup>10</sup> *Le Livre de Prométhée*, op. cit., p. 25.

*deux, trois, zéro. Une vie avec zéro événement, c'est un événement incessant. Et puis mille, et puis la mort. Ça, c'est ce qui nous arrive de plus surprenant parce que ça ne nous arrive jamais.*

**C.M. :** Ça ne nous arrive jamais, mais pourtant la mort affleure dans vos livres, et notamment dans *Hyperrêves*. Je pensais en le lisant qu'il y avait des livres qui changeaient la vie, ou une certaine manière de voir la vie et la mort. Et *Hyperrêves*, c'est un livre grâce auquel on peut envisager de surmonter la mort, la mort des autres, la penser, la croire inévitable mais croire aussi qu'on peut vivre avec les morts, avec leurs fantômes. C'est ce que vous appelez la « permission » dans un très beau texte où vous évoquez une entrevue *post mortem* avec Jacques Derrida. « Ce n'était pas lui qui dépérissait, c'est moi qui le dépérissais », écrivez-vous. Vous avancez cette idée que c'est nous qui faisons revivre les morts, que c'est nous qui les faisons mourir vraiment mais qu'ils sont toujours vivants si on veut. Je trouve cette idée très belle. Vous la développez à propos de Jacques Derrida mais vous la développez aussi souvent dans vos livres à propos de votre père, toujours vivant pour vous.

**H.C. :** *Oui, à ce propos, d'ailleurs, je ne crois pas, mais peut-être me trompé-je, je ne crois pas avoir utilisé le mot de « fantôme ». Mais là, personne n'est obligé de me suivre, parce que ce sont des expériences limites. Tout le monde cependant a fait l'expérience suivante qui, elle, est communicable : quelqu'un est absent, il est absent, ou elle est absente, dans un pays étranger, en voyage. Le voyage peut être long : un an, six mois, deux ans. Parfois, c'est très long. Cette absence produit à l'intérieur de moi qui suis en attente, ou en relation avec la personne qui s'est éloignée, une sorte d'état, qui est comme un double, l'ombre de la personne qui n'est pas là, mais qui reste en réserve, bien vivante. Je refuse, je mets toutes mes forces en action pour faire qu'une absence, qui a été signifiée comme un verdict – c'est-à-dire : il n'y aura pas de retour – ne produise pas la destruction en moi de la personne qui s'est éloignée. Car cette personne s'est simplement éloignée. Si moi je décide, par paresse de l'âme, qu'elle appartient maintenant à une autre espèce, c'est mon affaire. Autrement, nous serions peuplés de morts. C'est-à-dire que tous les gens qui partent en voyage seraient des morts. C'est ce sur quoi j'ai toujours travaillé, parce que j'ai fait souvent l'expérience de la mort d'un être que j'aime et que je me suis toujours dit : « Nous sommes deux dans cette aventure, de part et d'autre de cette limite invisible entre la vie et la mort. La personne qui est de l'autre côté de cette frontière peut demeurer si moi, je lui accorde une certaine hospitalité, si je la nourris, si je la reçois, si je la continue. Mais je peux aussi l'abandonner et la laisser tomber en poussière. » Nous sommes des êtres*

*oublieux, nous sommes envahis par cette chose étrange qui en psychanalyse s'appelle le principe de réalité, cette chose terrifiante qui vous dit : « Voilà, ça c'est une tombe, et là vous marchez debout ». J'essaye de résister à ça et c'est vraiment une histoire qui devient l'affaire de chacun. Je me souviens d'avoir été très surprise quand j'étais enfant, d'apprendre par Freud qu'il existait quelque chose qui s'appelait « faire son deuil ». Pour moi c'était terrifiant. J'admets maintenant que beaucoup d'êtres humains sont entraînés, sans savoir ce qu'ils font c'est-à-dire faire de la prose sans le savoir, à faire leur deuil sans le savoir. Ceux qui se tournent vers des pratiques analytiques peuvent aussi être entraînés par les textes et par la rumeur analytique, etc., à faire ce qu'on appelle son deuil. De plus, c'est devenu une expression journalistique. Parfois j'entends à la radio, à la télévision : « Avez-vous fait votre deuil ? Oui, j'ai fait mon deuil. Et où ? Eh bien, chez Auchan, etc. » Bon ! Ça me transit d'effroi, quoique j'admets que c'est un phénomène courant. Je m'arc-boute contre cette chose-là tout en me disant et en admettant la possibilité que le deuil se fasse. C'est-à-dire que le deuil se fasse malgré moi, malgré toi, et qu'intervienne ce monstre qui s'appelle « l'oubli » et dont je trouve dans Proust la plus formidable métaphore au tournant d'une page où, à propos de l'amour, Proust met en scène deux adversaires colossaux : un lion et un python. Il dit que tout se passe comme si le lion – c'est l'allégorie de l'amour – avait été enfermé dans une cage dans laquelle l'attend un python. Donc, il y a une cage, ça, c'est très important, ce n'est pas un combat. Le python est là. Et le lion sait que le python va l'avalier. C'est-à-dire que l'amour sait que l'oubli va l'ingérer. Le narrateur dit qu'il est saisi d'une panique terrible parce qu'il a vu la scène et qu'il sait ce qui va se passer. C'est un peu la même chose pour « faire son deuil » : il y a un python qui guette et, ensuite, le lion – il est peut-être déjà dans la cage, ou bien il n'est pas dans la cage – peut fuir, il peut livrer un combat contre le python. Il peut écraser le python, il peut le déchiqueter. Il n'y a pas de loi générale de ce qui nous advient dans l'expérience de la perte de quelqu'un qui nous est cher (ceux qui ne nous sont pas chers n'existent pas, ils sont morts d'avance). On n'est pas en situation de savoir si oui ou non on est menacé par le python, sauf quand il s'agit d'amour. Pour le reste, on laisse courir, on laisse mourir. Alors, écrire, pour moi c'est une façon de faire le lion sans la cage.*

**C.M. :** Cette résurrection dont vous parlez, elle a lieu aussi dans la langue : « Là où le langage qui est toujours là, tout d'un coup se brise, il vous rappelle qu'il est fait de coquilles qui peuvent s'ouvrir<sup>11</sup> » dites-vous. Il me semble qu'il y a quelque chose de magique dans votre écriture. Les mots, les

<sup>11</sup> *Genèses, op. cit.*, p. 343.

mots ordinaires, s'ouvrent comme des coquilles et délivrent tous leurs possibles. Les mots pour vous ne sont pas une surface ; ils ont une épaisseur, une profondeur, une texture charnelle ; ils vibrent, ils vivent, ils se combinent, s'allient pour en former d'autres et l'on a sous les yeux, à vous lire, une sorte de bouillonnement de mots. C'est ce qu'on peut trouver poétique, ou « hyper-poétique », comme certains l'ont dit, dans votre langage et c'est peut-être encore une affinité avec Stendhal : cette poésie, ce lyrisme, avec toutes les précautions qu'on peut prendre avec ce mot, s'allie à quelque chose de sec. Vous écrivez dans *Benjamin à Montaigne*, « Je pense sec. » Comment réalisez-vous l'équilibre entre cette tendresse, ce lyrisme sans pathos et cette sécheresse ? Pouvez-vous expliquer cette apparente contradiction ?

*H.C. : Ce n'est pas contradictoire, c'est simplement que ce que j'écris a toujours une portée secrètement philosophique. Tout ce que je vous ai dit jusqu'ici, pendant que je vous parlais, appartiendrait à une pensée qui, si on la poussait, si on avait le temps, deviendrait la substance même de la réflexion philosophique. Je n'écris pas comme j'ai parlé ici, parce que, lorsque j'écris, j'écris avec chair, avec corps, avec l'âme, avec sueur, avec langue, avec mots et que ces deux niveaux se mêlent, ils ne sont pas côte-à-côte, séparés ; l'un entraîne l'autre, l'un emporte l'autre. Le « sec », si l'on peut dire, serait la rigueur, la ligne qu'il faut tenir tendue au maximum, pour suivre la pensée, car la pensée, par définition, va plus loin qu'elle-même. Elle explore, et pour ne pas la perdre, c'est l'histoire du fil d'Ariane, il faut un fil pour aller jusque dans les profondeurs. Et ce fil est mince, maigre, tendu. Par contre, autour, il y a ce qu'on trouverait dans mes textes ou dans ceux de Stendhal, il y a les paysages, il y a les moments d'hilarité, faire la cuisine, c'est le mélange qu'on appelle « la vie ». Figurez-vous que j'avais noté, parce que je trouvais ça merveilleux, trois mots de Stendhal à propos de la mort de Lambert dans Vie de Henry Brulard, où il dit (et je le saluais, je me disais vraiment je l'adore), il dit qu'il éprouvait ça pour la première fois : il est tout petit, il voit mourir son copain, son grand copain qui meurt fracassé, vomissant du sang, et beau. Il voit en même temps – alors que lui est un tout petit gosse – il voit la beauté de cet homme, les sourcils noirs, et qui devient blanchâtre, l'abandonner. Et il dit : « une douleur réfléchie, sèche, sans larmes, sans consolation ». J'ai pensé : « c'est un génie absolu ». On dit « la douleur », mais il y a des millions de douleurs. Et la douleur Stendhal, qu'il a analysée sur le vif, et qui est en lui, qu'il reconnaît, qu'il retrouve et qui revient, c'est une douleur « réfléchie, sèche, sans larmes, sans consolation ». C'est la marque de ce qui n'existait pas à son époque, c'est de l'analyse. C'est un analyste, mais non pas à la façon longue et nécessaire-*

*ment pédagogique de Freud : c'est un analyste-éclair. En quatre traits, vous avez la douleur Stendhal. Vous pouvez avoir une douleur irréfléchie, humide, sans consolation : il y a des milliers de formules de douleurs, c'est une chimie. La sienne, elle est comme ça. Et je pense qu'elle signe tout ce qu'il fait, tout ce qu'il écrit. Probablement y a-t-il en moi ces espèces de propriétés un peu particulières. Le « sec » n'est pas le sec de l'âme, c'est l'acier – le fil d'acier – de la pensée. Si c'est mouillé, psst... on dérape. Ce sont des mélanges qui font une œuvre et qui permettent aussi de voir les différences. Par exemple, vous citant ce portrait de la douleur de Stendhal, je me disais : lorsque Proust analyse la douleur, car tout écrivain analyse la douleur, lui l'analyse sur trente pages et il nous la fait sentir, et bien sûr, elle est tout autre. Elle n'a d'ailleurs rien de la douleur de Stendhal, sauf ce qui signe toute douleur, c'est-à-dire le retournement, c'est-à-dire la douleur fulgurante, comme tous vous l'avez éprouvée, le passage d'un état sans douleur, même de bonheur, à une cassure brutale où tout est perdu, d'un seul coup. Ça, ils l'ont en commun, Proust et Stendhal mais, pour le reste, la douleur de Proust est une douleur qu'il s'inflige lui-même, qui déploie des trésors de perversité et que je trouve absolument admirable. Ce n'est pas la mienne, mais je lis ça passionnément, en me disant « comme il se fait mal ! comme il se fait souffrir ! ». Stendhal ne se fait pas souffrir. Il reçoit une blessure.*

Propos recueillis par Catherine Mariette.  
Transcription effectuée par Susan Seth.