

Petit essai sur la dramaturgie de « L’histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge »

Gisèle Barret

Number 39, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28620ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barret, G. (1986). Petit essai sur la dramaturgie de « L’histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge ». *Jeu*, (39), 131–142.

hélène cixous - théâtre du soleil

petit essai sur la dramaturgie de «l'histoire terrible mais inachevée de norodom sihanouk, roi du cambodge»*

Texte d'Hélène Cixous; mise en scène: Ariane Mnouchkine. Production du Théâtre du Soleil, présentée à la Cartoucherie de Vincennes, à partir de l'automne 1985.



Hélène Cixous. Photo: Sophie Bassouls.

* Essai rédigé à partir d'un entretien avec Hélène Cixous, l'auteur de la pièce, réalisé par Gisèle Barret, le 9 mars 1986. Deux heures d'enregistrement. Copyright: Hélène Cixous.

«Créer pour le théâtre, c'est d'abord se soumettre à l'urgence.»
Hélène Cixous, «Une étincelle inextinguible»¹

Avant de m'entretenir avec Hélène Cixous à propos de sa pièce jouée par le Théâtre du Soleil, je suis allée voir le spectacle mis en scène par Ariane Mnouchkine, j'ai assisté à deux débats et pris connaissance du texte fixé par l'édition de septembre 1985. Ma rencontre avec Hélène, que je connais depuis toujours, s'est faite autour de quelques questions principales auxquelles elle a bien voulu répondre, éclairant d'un jour personnel et passionné ma lanterne de spectatrice-journaliste-pédagogue.

J'aurais aimé enregistrer également les réponses d'Ariane Mnouchkine qui était malheureusement trop occupée à ce moment. Ce contretemps m'a toutefois permis de remettre à plus tard l'entretien avec Ariane sur des questions s'adressant spécifiquement au metteur en scène, pour me consacrer à cette entrevue avec Hélène.

C'est ainsi que je me lançais dans cette rencontre semi-structurée, mais restée ouverte à toutes les digressions qui se proposeraient à nous. C'est à partir des deux heures d'enregistrement, réécoutées, transcrites, organisées et coupées par moi (l'espace du périodique oblige, tout comme les nécessités du théâtre!), que j'ai conçu cet article, préférant à la pure transcription de bribes de discours oral une écriture personnelle, émaillée de longues citations d'Hélène, avec tous les risques que ce parti pris comporte.

De toute façon, la dynamique de l'entretien, le timbre des voix, le souffle de la respiration, le rythme du flux verbal, les reprises, les incises, les exclamations, les parenthèses, les rires, bref, tout ce qui fait la vie et l'intérêt d'un échange en tête à tête, se perdrait ou s'aplatirait sur la page blanche noircie de signes. Alors, entre deux artifices, j'ai choisi celui de la reconstruction, dans le respect de l'esprit et, le plus souvent possible, de la lettre des propos tenus par Hélène Cixous à Paris, chez elle, le 9 mars 1986.

«le cambodge, une bonne métaphore»²

À la question générale et préalable «Pourquoi le Cambodge?», Hélène Cixous a une très belle réponse de poète et de femme: un double désir; celui d'Ariane Mnouchkine et le sien. «Depuis longtemps, précise-t-elle, Ariane avait le désir d'une pièce historique contemporaine ayant comme thème, disons, le malheur d'un peuple, la tragédie — on a dit parfois le génocide — d'un peuple contemporain, chose à laquelle j'ai été sensible depuis toujours, à commencer par celui de mon propre peuple, le peuple juif.»³

Pour Hélène Cixous, le choix du Cambodge s'explique par «toute une série de déterminations»; d'abord par «l'inspiration asiatique du théâtre d'Ariane», qui n'était pas particulièrement celle d'Hélène, mais qui s'est manifestée par hasard, à la suite du voyage de son frère, pédiatre, qui, de retour de mission médicale au Cambodge, en 1981, avait rapporté une série de documents, de photos, de récits bouleversants, qui étaient «passés» dans sa propre écriture de fiction. Elle s'était trouvée ainsi «très alertée à la réalité cambodgienne».

1. Programme du Théâtre du Soleil, pour le spectacle de la Cartoucherie, septembre 1985.

2. Ariane Mnouchkine, débat de la F.N.A.C., Paris, 25 février 1986.

3. À partir d'ici, toutes les citations sans renvoi sont des extraits de l'entretien et rapportent textuellement les paroles d'Hélène Cixous.

À côté de ce hasard, il y a eu aussi le fait que, en Asie, l'Inde était trop vaste à embrasser. Attrayant mais difficile. Finalement, «c'est le théâtre qui a trié: il fallait pouvoir raconter une histoire, et qu'elle tienne dans l'espace théâtral et le temps théâtral». «Renonçant à un premier essai sur le petit peuple Jaraï (coincé entre le Viêt-nam et le Cambodge complètement anéanti par la guerre du Viêt-nam)», trop petit pour l'immensité de l'espace du Théâtre du Soleil, elle reprend donc l'idée du Cambodge, sur laquelle elle avait commencé à travailler. «Et dans le travail historique, c'est Sihanouk qui l'a emporté... Je me suis alors aperçue que le Cambodge avait les dimensions de l'Angleterre de Shakespeare.»

le cambodge, une histoire-type

Ainsi, à côté des éléments personnels, objectifs et subjectifs, à côté des éléments liés à Ariane Mnouchkine, ce qui l'a emporté fut surtout la potentialité de théâtralisation, mais aussi la possibilité d'identification, de projection, de généralisation, bref le caractère d'histoire type qui permet de faire du Cambodge un symbole dans lequel on peut se reconnaître, retrouver d'autres histoires, d'autres peuples, etc.

«Oui, ça, c'est notre sensibilité française. En France, nous arrivons à nous identifier aux Cambodgiens. Pourquoi? C'est très compliqué...» (J'en reparlerai sans doute dans un prochain article sur l'histoire au théâtre.)

«Et puis, il y a le peuple cambodgien, un peuple délicieux et qui, pour moi, est un peuple encore plus délicieux — et j'abats ma propre carte en disant cela. Il y a une féminité des Cambodgiens qui est étonnante, ou du moins, une capacité chez eux à ne pas refouler le féminin; et ça c'est très important; Sihanouk lui-même est comme ça. En plus, ils sont même capables de l'énoncer: il y a, chez eux, une tendresse, une douceur, une confiance, une non-agressivité — dangereuse! car ils l'ont payée très cher! —; une gaîté, une capacité de jouir... Tout cela m'a évidemment permis de faire ce travail nécessaire d'identification à l'étranger — à l'étranger — sans quoi rien n'est possible.»

«sihanouk, le don de l'histoire au théâtre»

Extraordinaire convergence d'éléments inducteurs: d'une part une histoire type, d'autre part un «peuple délicieux», véritablement incarné par ce personnage central de Norodom Sihanouk qui, «par sa ténacité et sa longévité, est en somme la traduction en chair et en os de l'histoire du Cambodge». Cas unique d'une personne devenue personnage de théâtre de son vivant et, plus encore, symbole, et peut-être même mythe, voilà, hasard ou coïncidence extraordinaire, «le don de l'histoire au théâtre».

Ce n'est donc pas étonnant qu'Hélène Cixous ait fait de Sihanouk l'épine dorsale de sa pièce (j'oserais dire son fil d'Ariane, sans vouloir en faire une boutade de mauvais goût). Je n'en veux pour preuve que la rapide analyse dramaturgique que j'ai faite de l'importance relative du rôle de Sihanouk dans la pièce; grosso modo, en 400 pages de texte, Sihanouk en a 224, et il occupe dix-neuf scènes principales des trente-neuf scènes des deux parties (auxquelles on peut ajouter quatre brèves scènes de transition). Ces chiffres le prouvent: Sihanouk occupe 50% de la pièce.

Si on ajoute à cet argument objectif de la structure interne de la pièce un élément plus subjectif de la structure externe, c'est-à-dire la création du comédien Georges Bigot dont la présence, l'élan verbal, la voix aux inflexions si particulières et la puissance d'incarnation créaient une cohérence qui permettait aussi la diversité, on est en droit de se demander si ce rôle n'a pas été écrit pour lui.



«Alors là, pas du tout; selon la méthode d'Ariane, pas de distribution préalable. Bigot l'a conquise, et s'il ne l'avait pas conquise, il n'aurait pas eu ce rôle.» (J'insiste en vain, obnubilée sans doute par le passé de comédien de Georges Bigot, de son inoubliable Richard II et de ce Sihanouk qui suscite l'admiration quasi unanime du public.)

Si Ariane ne pouvait l'avoir élu, Hélène, elle, ne pouvait y avoir pensé. «Je n'ai jamais eu, en moi, ni une image de scène ni une image d'espace; je n'ai eu en moi que de l'écriture, c'est-à-dire le bouillonnement des passions. De la langue; ni du visage ni de l'attitude. Cela, ce n'est pas mon affaire; je ne suis pas metteur en scène.»

**«il n'y a pas de théâtre sans personnage»
«le personnage de théâtre est toujours un roi»**

Dans cette histoire du malheur d'un peuple (symbolisé par un personnage central), le peuple khmer est le personnage collectif omniprésent, acteur et spectateur de sa propre histoire, si l'on tient compte des poupées enveloppant salle et scène dans la scénographie d'Ariane Mnouchkine, présence obsédante, dérangeante, témoins dénonciateurs, accusateurs devant l'éternité, complices du public, symboles en effigies de ce «peuple délicieux».

«Le théâtre, en tout cas le théâtre historique, ne peut pas s'écrire sans personnage. Le spectateur doit s'identifier à les personnages et, finalement, tout personnage de théâtre devient un roi. Dans Shakespeare, il y a les rois qui sont des rois et il y a les personnages qui sont devenus rois par Shakespeare, qui se sont royauxés. De ma part, ce n'est pas un retour à Shakespeare, c'est la leçon que m'a donnée le théâtre : on ne peut pas intéresser un spectateur, on ne peut pas faire vibrer un public si on ne propose pas à ce public des points d'identification. Et cela, je l'ai simplement appris en faisant du théâtre.»

Dès le début de son écriture, il y a eu, pour Hélène Cixous, des personnages qui représentaient le peuple, des personnages-peuples «royalisés par le phénomène de l'écriture, mais qu'il faut élever au niveau mythique». Pour elle, il y a trois catégories de personnages : ceux de la réalité, ceux de la fiction et le peuple éternel, représenté par le roi qu'elle a fait mourir avant l'heure, par liberté de création et efficacité théâtrale. «Il faut obéir à son propre besoin d'arriver à un certain niveau mythique. Je me suis dit : ce roi, au fond, j'en ai besoin parce que j'ai besoin que Sihanouk ait un père avec lequel il entretient un rapport de confiance, avec des tiraillements et qui soit en même temps un rapport avec l'au-delà, avec l'avant, avec l'après, avec l'éternel Cambodge, avec les ancêtres, rapport entre les vivants et les morts. C'est le Roi-passeur.»

Je récapitule et lui propose une grille de lecture des cinquante personnages : un personnage central, Sihanouk, et le personnage du roi (je l'appelle son double dramaturgique, elle l'appelle «témoin»); huit à dix personnages principaux qui sont difficiles, parfois, à démarquer des quelques personnages épisodiques. Viennent enfin les personnages secondaires et les suites («Les suites?» — Oui, les accompagnateurs, les foules qui donnent à Ariane l'occasion de faire ses magnifiques entrées...) Bien que ces suites soient mentionnées dans le texte, Hélène en rend le mérite à Ariane, auteur des maisonnées et des mouvements collectifs. Elle ajoute aussi qu'on ne doit pas confondre une grille de lecture, aussi pertinente soit-elle, avec son écriture qui, elle, n'utilise pas de grille.

Sihanouk et son père. Une scène de *l'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*.
Mise en scène : Ariane Mnouchkine. Photo : Martine Franck, Magnum.

les femmes: deux duo-«couples», plus un

Deux femmes de la réalité et trois femmes de la fiction habitent dans cet univers d'hommes: deux duos plus une, ou plutôt deux «couples», comme préfère les appeler Hélène: pour moi, un duo royal — bien que sans communication —, un duo populaire d'étroite amitié et la danseuse confidente, équivalente de la suivante-nourrice-amie de la tragédie classique. Encore une lecture trop dramaturgique pour Hélène qui a créé deux «couples d'amour», la cinquième femme, la princesse, formant avec Sihanouk un troisième couple d'amour, d'amour conjugal cette fois, tendre, émouvant, fidèle, inséparable. «Moi, j'avais envie de travailler sur l'amour des femmes — qui doit rester discret mais qui, pourtant, est essentiel.»

Au couple de la Reine et de la danseuse, «rivaux-amies» liées par une même fonction: «épouses du même homme — ce qui se passait en réalité puisqu'ils étaient polygames», correspond celui des «deux femmes du peuple qui, pour moi, représentent un autre couple d'amour: elles sont à la fois deux femmes qui s'aiment, qui ont uni leur vie comme peuvent l'unir deux amies, mais qui sont aussi deux peuples (Viêt-nam, Cambodge) — ce qui était essentiel à mes yeux».

Bien qu'on ait l'impression que les femmes occupent peu de place, leur rôle est de plus en plus grand au fur et à mesure que se déroule la pièce: elles sont essentielles comme sources de vie, et donc comme résistance à la mort, et elles ont le dernier mot ce qui, pour Hélène, était très important: «S'il doit passer de la vie, ça va encore passer par là.»

de l'espace éclaté au plateau du théâtre du soleil

Dans *Sihanouk*, on voyage tout le temps. Chaque changement de scène est un changement de lieu, comme dans Shakespeare; et il y en a quarante-quatre, pas toujours précisément identifiés dans le texte, pas même dans les didascalies, repères du lecteur que les spectateurs ignorent. Comment ne pas être perdu, comment passe-t-on ainsi de Phnom Penh à Pékin, à Washington, à Moscou ou à Paris, du Palais du roi au bord du Mékong, au sanctuaire, au jardin ou dans la rue?

«J'aurais peut-être eu peur si j'avais été toute seule. Je me serais dit: je ne peux tout de même pas écrire une pièce qui se passe à la fois à Pékin, à Moscou et à Paris. Mais comme je savais que c'était pour le Théâtre du Soleil, je savais que tout était possible. Ariane, c'est la reine de l'espace donc, moi, je n'ai pas eu à m'en occuper; je n'ai plus qu'à dire: ça se passe à Pékin, ça se passe ici, ça se passe là, c'est tout.»

«C'est intéressant de savoir que l'on peut symboliser les espaces: il suffit d'un petit rien; il suffit d'une phrase, d'une feuille qui passe, de quelques étoiles; il suffit d'un air... C'est tout.»

«C'est très beau qu'un auteur puisse se dire qu'il a l'espace entier, qu'il a l'univers. Et l'univers, il le donne en trois mots. Le metteur en scène se débrouille... Et puis il y a l'espace musical...»

Voilà qui est original: la musique reliée à l'espace, elle qui, s'écoulant, se rapporterait plutôt au temps. Thématique, la musique passe d'un espace à l'autre, empêchant les spectateurs de se perdre. J'y vois plutôt un espace unificateur, comme lieu scénique, à usage multiple, qui ne change que par la grâce d'un détail, d'un mot, ou par celle de la logique de l'histoire.

«le théâtre, c'est le lieu idéal du temps»

Vingt-cinq ans d'histoire concentrés dans huit heures de théâtre ! Mais pour Hélène, il n'y a pas plus de problème pour le temps qu'il n'y en a pour l'espace. On voit le vieillissement, «on a le sens de la vie qui passe, on a le sens du destin. D'une scène à l'autre, de temps à autre, il y a des repères, comme un métronome de la chronique. De temps à autre, tu vois où tu es. Ce que tu sens passer, c'est l'événement, c'est la transformation».

Bien sûr, sauf quelques rares exceptions — exemples-limites — au théâtre, le temps de la représentation recouvre rarement le temps de la réalité. Nos vies, également, sont composées de durées subjectives qui se dilatent ou se contractent par rapport au temps objectif. C'est ce temps symbolique du théâtre qui fait dire à Hélène Cixous que «le théâtre est le lieu du temps; c'est le lieu idéal pour faire apparaître notre temps réel humain, tel que nous le vivons; nous pouvons passer quinze ans de notre vie en ayant l'impression que ça n'a duré qu'un mois, ou l'inverse. C'est cela que nous donne le théâtre.»

En fait, la dramaturgie structure le temps théâtral, comme l'a montré Jacques Schérer pour la tragédie classique : étant donné deux scènes, la plus rapide est celle où il y a le moins de texte; étant donné deux actes, le plus rapide est celui où il y a le plus de scènes. On peut donc dire que, pour un même espace, le temps varie avec la structure du texte, d'où l'intérêt d'analyser la construction même de la pièce, l'économie des actes et des scènes, les entrées et les sorties, la place et la longueur des monologues, etc.

«le monologue, une visite au cœur»

«Sachant qu'il fallait que je raconte vingt-cinq ans, j'ai choisi de construire chaque scène comme une micro-histoire; il fallait qu'elle commence en pleine action, qu'il y ait quelque chose qui se noue et qui se dénoue à la fin de la scène.» Dans ce choix d'une écriture rapide peut alors se poser le problème des monologues qui, très nombreux, pourraient ralentir le rythme ou marquer des pauses. «C'est aussi le moment où tu ouvres la fenêtre pour regarder à l'intérieur de la maison. C'est indispensable. Le monologue théâtral, c'est quelque chose de merveilleux; j'ai éprouvé un très grand plaisir à faire du monologue; je ne l'avais encore jamais fait sur ce mode-là; je l'ai vécu comme une visite au cœur. C'est la permission que donne le théâtre de dire ce qui est caché.»

Cette fois encore, l'écriture marque la différence par rapport au modèle shakespearien. Lieu de la poésie, certes, mais sans les fonctions habituelles du monologue. «Pour les personnages énigmatiques, il faut qu'on arrive à frôler l'énigme. Ce sont ces personnages qui ont droit au monologue.»

Mais surtout, contre l'in vraisemblance théâtrale, pour la réalité de l'événement, le monologue est le lieu privilégié de l'adresse au public.

«Je viens du monde de la fiction et je ne veux pas perdre ce que me donne le théâtre. Et ce que me donne le théâtre, c'est le public — je ne veux pas le perdre, au contraire ! Alors, pendant qu'il est là, pour une fois, parlons-lui ! Il n'y a rien de plus beau que de savoir qu'on fait du théâtre ensemble ! Les comédiens et le public ! Parce que le public aussi fait du théâtre.»

C'est ainsi que le monologue devient dialogue et que le spectateur devient, en quelque sorte, l'acteur d'en face.

Quand elle parle du public, Hélène se passionne de la même façon que lorsqu'elle parle de la pratique théâtrale, de l'importance des répétitions, de tout un apprentissage qu'on ne peut faire «en chambre» et qu'elle a fait en se mettant à l'école du théâtre.

«un auteur de théâtre a besoin du théâtre»

Ne perdons pas de vue qu'Hélène Cixous est passée «de l'écriture de fiction à l'écriture de l'histoire». Ce n'est pas par hasard qu'on en arrive au théâtre, car «l'histoire, c'est un théâtre». Mais pour écrire du théâtre, «un auteur de théâtre a besoin du théâtre. L'auteur de théâtre en chambre, ça ne marche pas!» Dommage que nous n'ayons pas eu le temps d'ouvrir un débat sur cette question, qui n'est pas si simple. On a parfois l'impression que c'est ce théâtre en chambre qui marche le mieux, qui stimule le plus les metteurs en scène actuels qui s'ingénient à rendre le théâtre scénique, à en faire du théâtre moderne. Voir le grand exemple de Musset, réputé injouable et, pourtant, ô combien jouable!

Hélène prétend qu'elle ne connaît rien au théâtre, qu'elle a «tout appris par la pratique du théâtre» et, avant tout, par la chance qu'elle a eue, au moment où Ariane Mnouchkine montait les Shakespeare, de suivre un certain nombre de répétitions de *Henri IV*. «Cela m'a éclairée: par exemple, j'ai découvert qu'il y a des affinités tout à fait étonnantes entre le comédien et l'écrivain, qu'il y a un rapport entre un certain type d'écriture et le travail que fait le comédien. J'ai découvert un certain nombre de règles théâtrales, de règles nécessaires à qui écrit pour le théâtre, et que l'écrivain qui écrit tout seul et qui a des règles d'écriture peut ignorer. On n'a pas très souvent la chance de voir le théâtre dévoilé, de le voir en train de se faire, de voir la pratique théâtrale proprement dite — ce qui est essentiel. Et je pense que beaucoup d'échecs de théâtre tiennent à cela.» Hypothèse intéressante, que l'on pourrait discuter, nuancer ou que l'on pourrait vérifier avec d'autres exemples. On en trouverait aisément parmi les auteurs — praticiens de théâtre ou très près des praticiens, de Molière à Anouilh ou à Planchon, sans oublier Shakespeare — et parmi ceux qui ne le sont pas, ou qui le sont moins, sans parler de ceux qui le sont mais qui ne réussissent pas comme auteur: un très grand poète peut ne pas réussir au théâtre, comme le dit Hélène; mais j'ajouterais: pour réussir au théâtre, il faut aussi être grand poète.

«une histoire en quarante ou en cinquante coups de théâtre»

Je comprends très bien le postulat de base de l'auteur dramatique, mais ensuite, comment se manifeste le métier qu'il a appris, comment développe-t-il sa dramaturgie personnelle? Il ne suffit pas d'affirmer: «Ma seule loi, c'est la loi du conteur; j'ai écrit comme on raconte une histoire.» Une pièce de théâtre n'est ni un récit, ni un conte, ni un roman; on ne peut pas éliminer la nécessité interne et externe de la dramaturgie.

«Les actes, ça n'a pas d'importance, c'est purement pratique... Nous, quand nous avons travaillé, nous n'avons pas d'actes; nous avons 1, 2, 3, 4, 5... Et moi-même, d'ailleurs, j'ai travaillé comme ça, arbitrairement, à partir du point final. Je me suis dit: j'ai droit à tant d'heures; ces heures, je peux les couper en tant de morceaux. Finalement, il faut que je raconte cette histoire en sachant que je vais avoir quarante ou cinquante *coups* de théâtre.» Voilà la réponse à ma curiosité, voilà très précisément comment les impératifs concrets de la pratique influencent et structurent l'écriture dramatique.

Donc, pas d'actes, pas de chute, pas de suspense; ou plutôt si. «Il y a une ascension de la tension qui est de plus en plus forte. Les moments les plus douloureux et les plus tragiques ne peuvent pas ne pas s'accompagner de quelque chose qui détend, sinon on crève.

Moi, je le sens en écrivant, donc je crois que le public va le sentir en le voyant.»

Plus Hélène parle, plus, pour moi, son affirmation «je ne connais rien au théâtre» se conjugue au passé. Répondant à mes interrogations, elle confirme que son écriture contient une sorte de mise en scène virtuelle qui est, pour moi, le signe de son aptitude au théâtre.

Ce qu'elle a appris d'Ariane, pendant les répétitions, «c'est ce qu'Ariane répète sans cesse aux comédiens: il faut être au présent! Bien sûr! Et pour l'écrivain, c'est la loi numéro un, la loi du théâtre: il faut que ce soit là *tout de suite*.»



L'arrivée de Sihanouk et de sa cour. «Une deuxième chose que j'ai apprise avec Ariane, ce sont les entrées.»
Photo: Martine Franck, Magnum.

les entrées: «la résistance de ma propre écriture au théâtre»

les sorties: «le mouvement qui emporte tout»

«Une deuxième chose que j'ai apprise avec Ariane, ce sont les entrées. Je sais qu'il y a des entrées, mais j'avais du mal, à cause de mon écriture préalable. Je commençais à écrire trop loin; c'est comme si j'avais commencé à écrire derrière le rideau. Et je savais que c'était ma propre résistance, la résistance de ma propre écriture au théâtre, parce que j'avais envie de me donner un peu plus de satisfaction dans l'écriture. Chaque fois que je sentais que j'étais sur cette pente, qui était néfaste, je me souvenais de la leçon shakespearienne, parce que Shakespeare, c'est le roi des entrées. Je me suis rendu compte très souvent que même quand je croyais avoir ramené mon entrée sur la scène, elle était encore trop longue. Et là-dessus, j'ai peiné beaucoup; mais ça m'a donné aussi beaucoup de plaisir de découvrir qu'il y avait tout un travail à faire qui, pour le genre d'écriture auquel j'appartiens d'ordinaire, est un travail de grande humilité, il faut apprendre à sabrer...»

Avec les fins de scène ou avec les sorties, rien de cela « parce que là, il y a le mouvement qui emporte tout ». Elle avoue très simplement, dans le même temps qu'elle dit son aisance, qu'elle a raté des scènes bien souvent et récrit dix fois la même scène, mais sans jamais éprouver de « sentiment de résistance à la fin ». Et puis, du reste, « si on a trouvé la scène, la fin y est, elle s'impose ». La scène, elle, a toujours sa propre montée (vers cette fin). « Je tire une flèche, et il faut qu'elle atteigne son but. » Cette accélération, cette intensification, ce sens de l'efficacité sont encore autant de preuves, d'un rapport évident au théâtre. Elle en convient, mais ajoute aussi que ce sont des choses que l'on trouve dans la pratique. « Une scène, il faut qu'elle t'emporte; et si elle ne t'emporte pas, c'est que tu t'es trompée, il te faut recommencer. » Et si elle t'emporte, ça veut dire que ton rapport au théâtre est bon, que tu as, acquis ou non, le sens du théâtre.

« un chant d'amour au peuple khmer »

Si on demande à Hélène Cixous le sens profond de ce théâtre historique qui, précise-t-elle toujours, n'est pas un théâtre politique, elle répond toujours en deux temps — naturellement aussi importants l'un que l'autre. D'abord « un chant d'amour au peuple khmer », et puis — et aussi — un chant de liberté à la gloire des minorités. Voulant avant tout faire du théâtre, elle ne tire pas de leçon de l'histoire comme dans le théâtre didactique. Pour elle, « il y a une contemplation de l'histoire: ce qu'il advient dans telle circonstance ». Même si l'on sent un certain penchant pour Sihanouk (« Finalement, c'est Sihanouk qui avait raison », a dit Ariane lors d'un débat), ce n'est pas un parti pris politique, car « Sihanouk, ce n'est pas une tendance ». La seule question importante résidait dans la recherche de la meilleure solution possible pour la survie du Cambodge et pour son indépendance — question qui nous touche particulièrement — et « il se trouve que l'analyse politique faite par Sihanouk à l'époque s'est avérée juste » bien que décriée par tout le monde, sauf par De Gaulle.

Pas d'engagement politique mais engagement tout de même, profond et passionné, tout d'abord dans ce « chant d'amour au peuple khmer », qui est aussi « une reconnaissance, une insistance sur l'existence d'un peuple qui est vraiment menacé de disparaître » et puis aussi dans « une valeur qui est tout de même une valeur politique — et une valeur française — : l'indépendance ». « Le bonheur d'un peuple, c'est qu'il se ressemble à lui-même, qu'il ne soit pas l'esclave d'une grande puissance; c'est une chose que les Chinois ne redoutent pas, mais que les Français peuvent redouter; tous les pays qui sont plus petits que les grandes puissances sont menacés par un tel esclavage. »

Droit à l'indépendance, droit à la différence, droit à l'existence pour les minorités et leur « nécessité vitale sur cette terre parce que, quand il n'y aura plus de minorités, on pourra aussi mourir ».

après le théâtre, c'est encore le théâtre

C'est dans le même esprit que sont instaurés les débats qui, presque chaque soir, permettent à chacun de manifester sa différence. Même si Hélène y assiste moins qu'Ariane, elle est présente chaque semaine pour répondre aux questions et entretenir ce qui, pour elle, fait partie du rapport au public. « Le débat est quelque chose de tout à fait étonnant puisqu'il est annoncé à la dernière minute et qu'on voit plus de la moitié de la salle qui reste, chaque fois. Ça signifie que le public est partie prenante, qu'il est actif et que la pièce ne s'arrête pas là. » Je reconnais dans ce qu'elle dit ce que j'ai moi-même vécu au théâtre, avec l'impression d'un dépassement du spectacle dans une rencontre ici et maintenant, un événement, un échange où le meilleur et le pire trouvent une place — et une oreille —

où «le théâtre continue, du moins son effet continue. Quand la pièce est finie, elle suscite encore mille questions, mille besoins, mille désirs...» «On croit que le public a envie de fuir, pas du tout! Au contraire! Le public, il a décidé justement qu'il faisait de cela son oeuvre commune. Je trouve cela admirable, moi.»

Admirable mais problématique par rapport au théâtre. Dans les débats, en donnant la parole au public, on s'écarte de l'art ou, au moins, on introduit dans l'art des éléments d'animation, de sociologie, qui transforment les règles du jeu. Non seulement cela ne pose pas de problème à Hélène qui, comme professeur, a l'habitude de ces échanges et de cette communication, mais encore — et cela est tout à fait original et audacieux —, elle revendique cette aventure exceptionnelle du théâtre «qui est peut-être le retour au théâtre essentiel». Une belle formule, une entreprise fort louable, mais qui demande une énergie qui s'ajoute à celle nécessaire pour exercer les fonctions ordinaires du théâtre. À ce rythme, qui peut y résister? «C'est vrai qu'à la fin, on commence à être fatiguée», avoue-t-elle avec un rire tendre qui me donne à penser que cette bonne fatigue ne lui donne pas encore trop de regrets.

Depuis septembre 1985, Hélène Cixous, par rapport à *Sihanouk*, est un auteur au passé. Si elle continue, c'est comme «auteur-spectateur qui, comme les enfants, se demande comment le monde a été fait». Même si elle a cessé d'être auteur, même si son oeuvre appartient maintenant aux autres, elle sait des choses, elle détient «le tiroir aux secrets»; [elle sait] l'histoire, beaucoup mieux que beaucoup de gens; [elle sait] les choses de la pratique et de la création et ne demande pas mieux que de les communiquer».

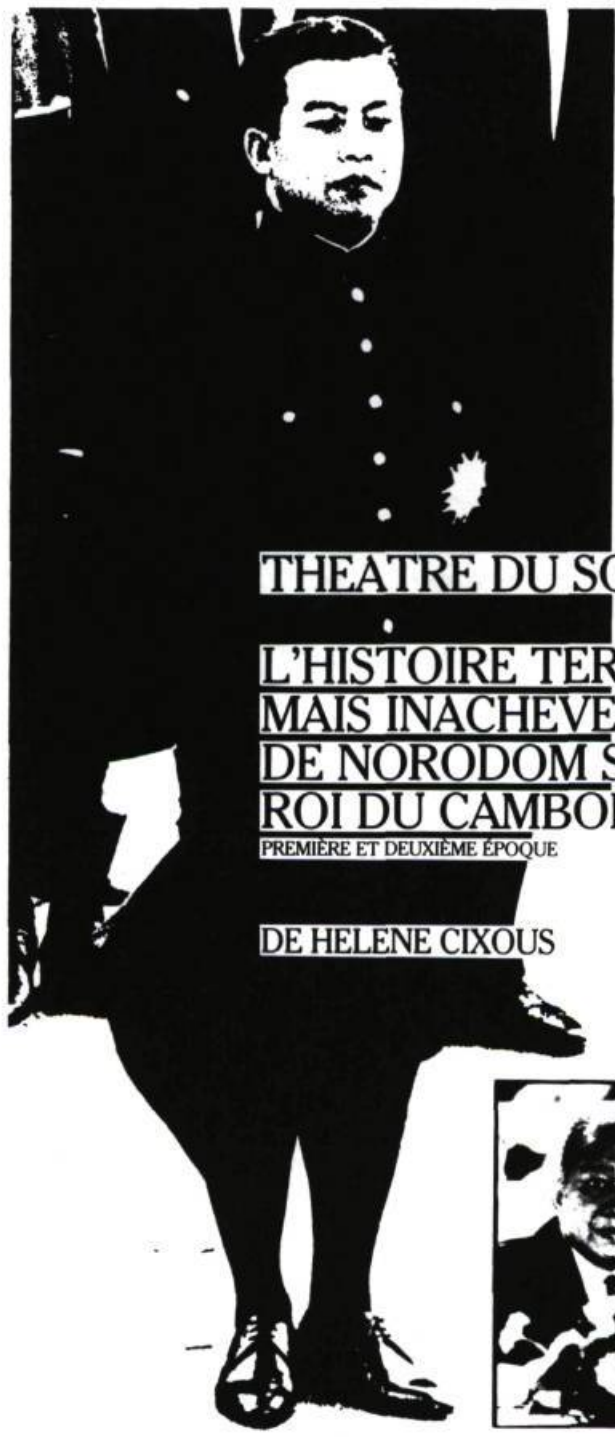
hélène cixous: la passeuse

Et maintenant, que va-t-il se passer? Quelle écriture? Quel théâtre? Quelles suites? Hélène est restée pleine d'un humour mystérieux, finissant l'entretien comme finissent certains récits ou certains contes: «C'est ce que vous saurez la prochaine fois.» Ou encore: «Mais cela est une autre histoire.»

Pour moi qui n'ai pas épuisé, dans cet article, la matière de mon entrevue, je me propose de revenir sur les questions plus précises des rapports entre théâtre et histoire et de reprendre alors certains propos d'Hélène Cixous, auxquels s'ajouteront ceux d'Ariane Mnouchkine.

C'est donc avec un autre rendez-vous que j'achève cet essai, où j'ai essayé de présenter un auteur de théâtre exceptionnel, en ce sens qu'elle représente exactement elle-même ce qu'elle attribue à ces personnages féminins: les forces de vie. Comme madame Khieu Samnol, Hélène Cixous est une «passeuse»: elle sait faire revenir les morts, elle sait intensifier la vie des vivants, elle stimule les échanges et permet la circulation du sens. De son entretien, je dirai ce qu'elle dit elle-même de ses monologues: c'est une fenêtre ouverte sur la poitrine, par où l'on voit le coeur.

gisèle barret



THEATRE DU SOLEIL

**L'HISTOIRE TERRIBLE
MAIS INACHEVÉE
DE NORODOM SIHANOUK,
ROI DU CAMBODGE**

PREMIÈRE ET DEUXIÈME ÉPOQUE

DE HELENE CIXOUS

