

Entretiens de Louise Doutreligne avec Evelio Miñano, Avignon 2010

Avignon, Juillet 2010. Tandis que Claudine Fiévet joue La Patronne dans Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux de Mateĭ Visniec au Festival d'Avignon, j'ai la chance de quelques entretiens avec Louise Doutreligne. Chercheur en quête de secrets d'auteur, lecteur en quête de réponses pour éteindre sa soif, Louise Doutreligne me répond, se pose des questions, réfléchit, suggère, raconte. Assumant une paradoxale position d'auteure mais aussi de lectrice critique de son œuvre, elle nous livre des clefs, des chemins non battus pour explorer en toutes directions son univers dramatique. Se tisse ainsi, avec force méandres et bonds inespérés, le réseau et regard qui traverse toutes ses œuvres et qui a attrapé certains sans savoir pourquoi, comme s'ils pouvaient mieux se retrouver, mieux se reconnaître autres et eux-mêmes à la fois par le biais de cette voix qui n'est pas la leur. Se tisse aussi l'inexplicable réponse à ce qu'est le théâtre.

Nous n'avons le temps que d'aborder quatre de ses premières œuvres, en attendant que cette conversation renoue dans un autre temps et un autre espace.

Evelio Miñano, *Universitat de València*

1. 1. *Marianne attend le mariage* (1975) : Fiévet avant Doutreligne

EVELIO : Avant Louise Doutreligne il y a eu Claudine Fiévet, co-auteure avec Jean-Paul Wenzel de la pièce *Marianne attend le mariage*. Seriez-vous disposée, Louise, à replonger dans ce passé à vous qui porte un autre nom d'auteure ? Et puis, comment l'auteure Louise Doutreligne envisage-t-elle ses rapports avec l'auteur Claudine Fiévet, comédienne aussi, étant donné que sur le plan du réel nous parlons d'une seule et même personne ?

LOUISE : Oui je suis disposée, même si c'est loin, trente-cinq ans en arrière ! Je pense que Louise Doutreligne entretient aujourd'hui de meilleurs rapports avec Claudine Fiévet, car Claudine Fiévet reprend place sur les scènes en jouant à nouveau, par exemple au dernier et prochain festival d'Avignon, mais bien sûr dans une pièce d'un autre auteur Mateř Visniec... Évidemment il s'agit là de l'actrice Claudine Fiévet et non de l'auteure, mais pour moi l'auteure Claudine Fiévet est morte.....

EVELIO : Au juste, pourriez-vous nous dire, toutefois, quelle a été la présence de Claudine Fiévet dans l'écriture de cette pièce qu'elle signe avec Jean-Paul Wenzel mais où son rôle explicite et celui de l'« écriture d'un scénario » ? J'éprouve en fait un certain malaise à réfléchir avec vous sur cette œuvre étant donné qu'elle est le travail de deux co-auteurs et je ne sais guère où finit Fiévet et où commence Wenzel....

LOUISE : Oui, c'est très compliqué et douloureux : le quatre mains est souvent invouable car s'y mêlent d'autres sentiments (amoureux par exemple) qui font que souvent l'une des parties, en général la femme, abandonne par amour, ses droits... Il y aurait d'ailleurs une histoire du droit d'auteur à écrire là-dessus ! Déjà Madame de La Fayette et M. de La Rochefoucauld, etc... Bref, toute l'histoire, les personnages, les noms même des personnages sont dans l'écriture du scénario que, hélas !, je n'ai pas encore retrouvé dans mes nombreuses caisses de documents anciens, mais grâce à un prochain déménagement je ne désespère pas d'y arriver. L'apport de Wenzel a surtout été de structurer un peu l'écriture théâtrale pour ramener par exemple des scènes d'extérieur en intérieur... Je crois me souvenir que dans le scénario, il y avait une scène dans le car que Marianne prend chaque matin très tôt avec d'autres camarades de travail pour se rendre à l'usine... Je pense aussi que je devais décrire les paysages gris du Nord qui sont toute mon enfance... cette ambiance quand les usines textiles du Nord tournaient à plein régime avec des ouvrières très jeunes venant du Nord, du Pas-de-Calais et d'origines diverses, d'abord polonaises beaucoup, puis Espagne, Portugal, Italie et Maghreb (pour les hommes)...

EVELIO : Je ne voudrais pas insister sur l'auteur Claudine Fiévet, que je perçois par vos paroles dans une sorte de brume du passé, comme si vous hésitez à la lier à Louise Doutreligne. Mais je vois pourtant des signes dans *Marianne attend le mariage* annonciateurs des personnages et univers dramatiques des pièces de Louise Doutreligne. Ainsi, dans cette suite de tableaux de la

vie quotidienne d'une famille de travailleurs où la crise générationnelle entre parents et filles se déclare, votre attention se porte fondamentalement sur la lutte d'une femme –Marianne en l'occurrence, jeune femme de 27 ans enceinte qui refuse de se marier comme les us et coutumes le veulent– pour sa liberté, ce qui la mène à affronter le pouvoir établi, incarné ici par les parents. Des parents bien intentionnés, certes, mais qui ne comprennent pas –surtout le père de famille– que « les temps ont changé » (89), comme dit la mère. Ne retrouvez-vous pas un écho de Marianne dans des personnages tels que Élise M (*Lettre intimes d'Élise M.*), Flora (*Vita Brevis*), la Bancale (*La Bancale se balance*) ou même, dans un univers dramatique assez différent, Teresada' (*Teresada'*) ? La lutte des femmes pour leur émancipation serait-il un fil conducteur de bien des univers dramatiques de Louise Doutreligne ?

LOUISE : Pour moi c'est évident, il y a une ligne cohérente qui se situe là aussi, sur la lutte des femmes... Mais j'ai tellement entendu en France de réflexions soit d'éditeurs soit de professionnels du spectacle, à propos de l'incohérence de mon œuvre, passant des adaptations de classiques aux sujets très contemporains, que j'ose à peine renchérir sur votre proposition de fil conducteur... Et pourtant c'est tellement mon sujet de réflexion permanent que je suis à l'heure actuelle en train de constater un réel retour en arrière dans nos sociétés occidentales, pas forcément dans le discours officiel ou intime mais dans les faits et notamment dans le domaine du spectacle vivant en France... Bon je ne vais pas développer cela, mais je suis très sensible à la convergence actuelle entre le retour du religieux et le recul de la position des femmes...

EVELIO : Notre conversation pourrait donc justement mettre en lumière (sans aborder la question de l'incohérence qui –mais c'est mon avis personnel– ne peut être appliquée aux univers littéraires de la même façon qu'à la pensée), les liens qui traversent toute votre œuvre, quelle que soit la technique d'élaboration que vous avez suivie : fait divers monté sur scène ou *recréation dramatique* à partir d'une source classique étrangère. Mais revenons à *Marianne attend le mariage*. J'ai évoqué avant le pouvoir établi qui s'incarnait dans la figure du père –une figure qui reviendra dans la première pièce que vous signez Louise Doutreligne (*Ainsi soit-il*) – ; toutefois je crois qu'il y a aussi une certaine tendresse pour ce père qui exerce une fonction répressive avec la meilleure intention du monde pour ses filles. Un personnage d'ailleurs attachant dans la mesure où, par exemple, il s'inquiète pour les filles ouvrières qui préparent une grève à l'usine. Je crois ainsi déceler des rapports troubles entre les victimes et leurs figures du pouvoir –pouvoir paternel

généralement, mais aussi maternel (*La Bancale se balance*) ou de l'amant (*Lettres intimes d'Élise M.*)– : elles sont tyrannisées par ces figures mais en même temps attachées ou séduites par elles, au moins pendant un certain temps. Reprenez-vous ce conflit, avec les mutations possibles, dans les personnages postérieurs à *Marianne attend le mariage* ?

LOUISE : L'attachement au « bourreau » pour aller vite est au centre de mon travail... C'est une problématique qui me hante... Est-ce inhérent au caractère de la femme ? Est-ce génétique ? Dans *Ainsi soit-il*, l'héroïne ne dit-elle pas au début de la pièce « Esclave je suis, au-delà de tes espérances... » ? Peut-être, comme objet d'étude plus particulière, La Femme dans « Détruire l'image » ... ?

EVELIO : Je craignais m'exprimer avec trop de crudité, mais effectivement cet attachement au bourreau de la part des femmes revient dans plusieurs de vos pièces, ce qui n'empêche pas qu'elles réagissent finalement comme j'essaierai de le montrer. Je vois aussi dans *Marianne attend le mariage* une scène précise qui annonce un trait majeur de vos constructions dramatiques à venir : les altérations du canal de communication sur scène, soit entre les personnages, soit entre les personnages et le public. Ainsi, à la scène 10, Chantal, la petite sœur de Marianne, s'adresse directement au public tenant les chaussures à talons compensés dans une main et un micro dans l'autre, parlant puis chantant après. C'est une triste histoire d'ailleurs celle de Chantal, la petite sœur adolescente, qui se suicide après avoir été arrêtée pour le vol de ces chaussures. Mais revenant au thème que j'évoquais, j'aimerais savoir ce qui vous a poussé pour la première fois à introduire une mutation du canal de communication de la pièce et, à la fois, de la chanson dans votre pièce, quitte à revenir en profondeur sur ces deux aspects dans les œuvres postérieures.

LOUISE : C'est amusant, c'est en relisant la pièce, longtemps après l'avoir écrite donc, juste avant de vous l'envoyer, que j'ai réalisé qu'il y avait là l'amorce de *Pièce à chansons* comme je l'ai développé ensuite dans *Sublim'Intérim* par exemple et une autre pièce que je viens d'achever pour France Culture, *Trop bête ou l'homme est un animal de compagnie comme un autre*, et je me suis dit : il m'a donc fallu toutes ces années pour oser continuer ce que j'avais tenté d'entamer avec *Marianne attend le mariage* ! Oui l'idée, je crois me souvenir, était de décaler Chantal, car en tant que victime, il fallait qu'elle ait un statut expressif différent, et que sa révolte

puisse s'exprimer grâce au chant (rock)... Je travaillais alors en Banlieue Est de Paris à Bobigny, ville nouvelle avec des groupes d'adolescents, (il n'y avait que des garçons d'ailleurs) avec lesquels j'avais fait un film intitulé *Sos Racisme*, car c'était surtout des Maghrébins, des Antillais... La problématique du vol, du rock, de la révolte était quotidienne pour moi à cette époque...

EVELIO : Claudine Fiévet auteur serait-elle morte, qu'elle fait donc parfois figure de revenant... Et maintenant, pour terminer avec cette œuvre, une différence importante que je perçois entre celle-ci et les suivantes. *Marianne attend le mariage*, comme l'indication initiale l'expose, tente de construire un univers dramatique « naturaliste, qui fait vrai » (53). Et effectivement les scènes nous transportent dans des situations de la vie quotidienne d'une famille de travailleurs, bien réelles. Mais justement, la magie théâtrale n'en sortirait-elle pas blessée ? À moins, bien sûr, qu'elle n'ait été point recherchée à ce moment... Je fais cette réflexion car mon impression est que dans la plupart de vos œuvres postérieures, sinon toutes, se glisse toujours dans une proportion plus ou moins grande la magie théâtrale. Magie théâtrale dans la mesure où, contrairement à *Marianne attend le mariage*, l'univers dramatique de la pièce n'est pas entièrement identifiable à l'univers réel ; ce qui, cependant, ne l'empêche pas de nous inquiéter, de nous faire réfléchir, spectateurs, à propos de celui-ci. Comme nous reviendrons sur cet aspect dans d'autres œuvres je me limiterai maintenant à vous demander si vous êtes consciente d'être passée d'un théâtre à un théâtre qui, pour reprendre la construction, ne « fait pas faux » mais ne reflète pas directement l'univers réel incorporant une dose en quantité variable de magique ou d'inexplicable théâtraux ?

LOUISE : Oui, je pense qu'en passant de Fiévet à Doutreligne j'ai fait un grand bond. Mais j'ai pris du temps pour faire ce bond, puisque Doutreligne apparaît officiellement en 1981 ! À l'époque *Fiévet*, j'avais créé avec Wenzel un mouvement théâtral intitulé « Théâtre du quotidien ». D'ailleurs notre Compagnie théâtrale s'intitulait « Théâtre Quotidien », sans le « du » quand même, ce qui laissait le champ plus ouvert... Cela déjà, c'était ma volonté. J'avais même écrit, je ne sais plus où, un article, pour bien expliquer que « quotidien » ne voulait pas dire seulement « du quotidien » mais devait résonner comme « le pain quotidien » c'est-à-dire nécessaire chaque jour, pour bien vivre ! Et voilà déjà ce que je pensais du théâtre, une pratique quotidienne pour le bien vivre ! C'est amusant de remarquer que, vingt-cinq ans plus tard, en

créant Les Mardis Midi de Louise Doutreligne au Théâtre du Rond-Point à Paris, j'avais au départ proposé à Jean-Michel Ribes, le directeur, de faire des lectures quotidiennes d'auteurs contemporains. J'argumentais en lui disant : « chaque jour, il faut découvrir un auteur, une écriture... ». Heureusement Jean-Michel Ribes a réussi à freiner mon enthousiasme et nous sommes passés à une présentation hebdomadaire : Les Mardis. Heureusement, car je crois que je serais morte d'épuisement !

Pour revenir au mouvement du « Théâtre du quotidien », il était inspiré des écoles d'écriture allemande avec des auteurs comme Kroetz, Fassbinder, Handke..., Nous avons participé, Wenzel et moi-même, très jeunes, à une sorte de séminaire d'accompagnement dramaturgique où le très jeune auteur français, Michel Deutsch, écrivait *L'entraînement du champion avant la course*, pièce que nous avons ensuite montée et interprétée.

Pour revenir à votre question, et pardonnez les détours et digressions, c'était aussi pour échapper à ce côté « naturaliste » que j'avais souhaité dans Marianne que le personnage de Chantal s'exprime par la chanson. Je me souviens aussi que pour monter la pièce *Marianne attend le mariage* j'avais beaucoup insisté auprès de la scénographe-décoratrice, Claude Lemaire, pour créer un espace non réaliste... Et nous nous étions mis d'accord sur un espace représentant une rue en perspective avec des néons colorés comme des enseignes de magasins, mais les inscriptions sur ces néons étaient les titres des chapitres de la pièce, et non de réelles publicités ; par exemple *Les Chaussures* se mettaient à clignoter pour la chanson rock et ainsi de suite... La table réaliste du petit-déjeuner était comme plantée dans le vide de la rue éclairée... justement pour décoller du naturalisme.... Je pense que dans l'univers de Doutreligne *Quand Speedoux s'endort* est encore inspirée de cette école sauf qu'il y a décollement du naturalisme, par le fait qu'il est explicite que le personnage Madame Speedoux s'adresse directement au public, donc consciente du rapport scène-salle, pas de quatrième mur...

C'est après ma rencontre avec Jean-Luc Paliès, dans un travail impressionnant sur une version époustouflante de *Macbeth* de Shakespeare, version établie par le dramaturge français Daniel Lemahieu, mise en scène par Pierre-Etienne Heymann (pour le théâtre La Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq, banlieue Ville nouvelle de Lille), et scénographiée par le peintre Henri Cueco, que je vais découvrir le sens de la métaphore, de la spirale, du double jeu etc... Dans ce travail, je jouais Lady Macbeth et toutes les Sorcières (seule !) et Jean-Luc Paliès jouait un

personnage inventé par Daniel Lemahieu Le Messenger, sorte de double muet et permanent de Macbeth comme sa conscience omniprésente....

EVELIO : Voilà tout ce que j'ai perdu de connaître *Marianne attend le mariage* seulement comme texte... Ce caractère naturaliste montrait donc déjà quelques failles dans la mise en scène, que Louise Doutreligne élargirait par la suite. Mais nous nous attardons certainement trop sur *Marianne attend le mariage*...

Avant d'aborder la première pièce que vous signez Louise Doutreligne se pose maintenant une question cruciale : pourquoi Claudine Fiévet, auteur et comédienne, se transmute et divise un jour en Louise Doutreligne, auteur, et Claudine Fiévet comédienne ? Et pourquoi ce choix de Louise Doutreligne ? Ma question est peut-être indiscreète et ne mérite pas de réponse...

LOUISE : Aujourd'hui je peux répondre, plus sereinement peut-être, et non pas juste dire comme je l'ai souvent fait « Claudine Fiévet ? Elle est morte ! »... C'est une plaisanterie douloureuse, comme vous l'imaginez bien. Et pourtant, il s'agit bien de cela, mourir pour mieux renaître.

Si je réfléchis bien, juste sur les mots qui forment mes noms, je dirais d'abord que je n'ai jamais aimé mon prénom Claudine ? Pourquoi ? Est-ce parce que mes sœurs portent toutes en premier prénom Marie, suivi d'un deuxième prénom se référant à la mère pour mon aînée et se référant à notre grand-mère paternelle et tante (religieuse !) pour la cadette ? Et, comme j'ai entendu notre père raconter à plusieurs reprises qu'il avait souhaité donner le nom de la vierge Marie à toutes ses filles, je me suis parfois demandé qui j'étais pour lui. N'étais-je pas sa fille ?... Comme je suis obstinée et parfois bêtement courageuse, je crois qu'un jour j'ai demandé une explication à mes parents sur le fait que moi je ne portais pas ce prénom de Marie, donc de vierge sainte en quelque sorte... Pourquoi avais-je été punie ? Quelle tare ou tache originelle je portais ? Car, je savais, aussi, très petite (par quel mystérieux canal... ?), je savais donc que Claudine venait de Claudius, l'empereur romain, claudiquant, donc bancal, et bègue aussi je crois.... La réponse que je reçus alors de mes parents m'a paru étrange parce qu'un peu compliquée... La tradition était de donner, au moins en deuxième prénom, le prénom de la marraine pour une fille, du parrain pour un garçon... Or la marraine choisie pour moi était une certaine Clotilde, femme du frère de mon père... mais comme ma mère détestait sa belle-sœur, elle n'a pas voulu me

donner son prénom, donc on aurait recherché un prénom approchant, en tout cas phonétiquement et l'on serait tombé sur Claudine.... C'est assez rocambolesque... D'autant que l'enfant que j'étais, a tout de suite remarqué, sans oser le dire, que ni mon frère, ni mes sœurs ne portaient les prénoms de leurs parrain et marraines respectifs ... Donc j'ai porté ce prénom toute mon enfance comme une sorte de tare, de quelque chose d'à côté, de pas tout à fait normal... J'étais encadrée par deux Marie, et moi au centre, j'étais autre...

Bon Claudine va au conservatoire, fait de la danse, et..., et devient comédienne, rencontre avec l'école strasbourgeoise du Théâtre National où elle joue, Deutsch, Wenzel... Et écriture à quatre mains où je découvre que la presse, les producteurs, les professionnels (français en tout cas car je fus beaucoup plus respectée à la création en Allemagne au Schiller Theater où ma photo était exposée comme celle de Wenzel, où nos deux noms coexistaient sur le programme etc...) m'ignorent totalement et c'est le seul Wenzel qui est cité comme auteur... Ceci entraîne une rupture et amoureuse (dans une relation qui est de toute évidence déjà très instable) et professionnelle, je quitte avec fracas le Théâtre Quotidien que j'ai cofondé y laissant tous les acquis et avantages... Je quitte même d'une certaine manière la profession et commence un stage de danse avec un danseur japonais Tanaka Min. Pratique de trois ans basée sur le mouvement, l'entraînement et le silence... très difficile, très austère, très solitaire... Découverte de l'esprit extrême-oriental qui bouleverse tous mes schémas de pensée... Je vis cela comme une retraite, je vis d'ailleurs dans une très petite chambre dans le 5^e arrondissement car je dispose de très peu d'argent... c'est un peu monacal... C'est difficile mais ça ne me déplaît pas. Pendant cette période, rencontre avec un « Homme remarquable » pour citer Peter brook ou Gurdjieff... Tout cela aboutit en 1981 à la naissance officielle de Louise Doutreligne.... Louise Doutreligne qui existe déjà, puisque c'est le nom et le prénom de jeune fille de ma grande mère maternelle... Bizarrement, chez nous, même ma mère, sa propre fille, nous l'avons toujours appelée comme cela : Louise Doutreligne, toujours le prénom et le nom....

Un matin je me suis réveillée découvrant l'évidence de ces nom et prénom pour l'écrivain que je voulais devenir... Comme Duras sans doute aussi qui me fascinait, je voulais un pseudonyme.... Mais surtout quel plaisir de découvrir que je raccrochais par là à la seule filière maternelle, puisque c'est le nom de jeune fille de ma grand-mère, celui inscrit sur sa tombe.... A la fois je me raccrochais à la filière maternelle et en même temps je punissais ma mère de je ne

sais quel crime puisqu'elle détestait sa mère qu'elle voyait à peine, et que je ne pouvais lui faire plus grande offense que de reprendre à mon compte ces nom et prénom.... Quant à mon père, ça l'a fait mourir de rire....

EVELIO : En voilà des nouvelles sur le nom de « Louise Doutreligne » ! Je remarquerai que, d'après ce que vous nous dites, ce choix est paradoxalement à la fois une contestation aux parents –dans un univers paradoxal de tensions et attachements– mais aussi une façon, par cette reprise du prénom de jeune fille de la grand-mère maternelle, d'acceptation des racines et d'affirmation de soi. Une affirmation de soi qui, tout en laissant une large marge à la volonté d'être, assume le passé légué et —mais je m'aventure peut-être trop loin— fait de ces deux pôles une tension créatrice littérairement parlant. Trahissant un peu ma perspective contraire aux parallélismes entre la vie et l'univers littéraire d'un auteur, les fondements de cet acte de naissance de Louise Doutreligne me rappellent vos personnages, surtout féminins, qui doivent faire le poids entre ce qu'ils veulent, par un acte de conscience délibéré, et ce qu'ils sont ou à quoi ils ne peuvent renoncer. Voilà à mon avis ce qui les fait riches et attirants : ils sont entre la force du désir qui les pousse plus loin qu'eux-mêmes, et le poids de leur être. Mais laissons, si vous le voulez, ces réflexions pour de prochaines œuvres. Quant à moi, à qui vous faites maintenant comme aux autres lecteurs cette révélation, j'avais pensé que le choix de « Doutreligne » était associé à votre goût pour ressourcer votre création dans des œuvres d'autres genres ou d'autres langues et pays, en particulier le mien, l'Espagne. Mais maintenant, c'est plutôt comme si le choix de ce nom, sans que vous le sachiez, vous ait précisément porté à aller « outre la ligne », au-delà des frontières d'un genre ou d'une littérature.

Si vous le voulez bien, je vous propose maintenant d'aborder la petite œuvre inédite *Ainsi soit-il*, non jouée si je ne m'abuse, et la première signée Louise Doutreligne.

2. *Ainsi soit-il* (1981) : aux racines d'un mal être

EVELIO : *Ainsi soit-il* (1981), sous-titrée « tragédie », est donc la première œuvre signée Louise

Doutreligne ; elle apparaît –nous le savons maintenant grâce à vos propos précédents– après quelques années de maturation et fermentation artistiques. Il s’agit d’une courte pièce non jouée et non éditée que vous avez eu la gentillesse de me permettre de connaître en tapuscrit. Avant de vous inviter à réfléchir sur cette œuvre, où je trouve déjà nettement dessinées des lignes de force de votre univers dramatique, je serais curieux de savoir ce que représentent pour vous les œuvres écrites mais non jouées, et même non publiées, comme c’est le cas d’*Ainsi soit-il* ? Les choses auraient-elles été les mêmes si *Ainsi soit-il* était montée sur les planches ?

LOUISE : En réalité, j’ai très peu d’œuvres terminées non jouées, certes parfois non éditées, comme *Vita brevis*, ou *L’Aveu*... J’ai beaucoup de notes et d’ébauches par contre. J’ai donc l’impression qu’*Ainsi soit-il* est un exemple unique et en même temps non, puisqu’un extrait intégré à *Petit’ pièces intérieures* a été publié et joué. J’ai plutôt un sentiment de satisfaction, car je ne suis pas certaine que ce premier texte signé Doutreligne méritait édition et montage... Ce premier texte doutrelignien révèle le mal être profond qui va servir de base à tout l’univers dramatique qui va se développer avec cette thématique centrale du désir au féminin.

EVELIO : Je vais me risquer à une curiosité excessive de chercheur voulant tout ou trop savoir sur les œuvres qu’il étudie. Du point de vue de la construction dramatique, il y a un grand contraste entre le théâtre quotidien et naturaliste de *Marianne attend le mariage* et celui d’*Ainsi soit-il* qui enveloppe dès le début le lecteur dans les non-dits et les énigmes. À ce point qu’il m’arrive même de douter sur mon intelligence de l’œuvre ! Est-ce bien l’histoire d’une jeune femme, le personnage de la Fille dans la pièce, qui après des années revoit son père, âgé, qu’elle promène le soir au bord de la mer, pour finalement assouvir la haine qu’elle lui porte de l’avoir maltraitée pendant l’enfance et l’adolescence ? De plus, bien d’autres événements de cet univers dramatique restent dans l’ombre ou sont seulement insinués, plongeant le lecteur attentif dans l’inquiétude des vides d’information. Ainsi, cette vengeance en quoi va-t-elle vraiment consister ? Le père abandonné la nuit froide sur la plage ? Le père poussé dans une chute mortelle ? Quel est cet autre homme qui cherche la Fille et dont il est question ? Cet enfant de la Fille abandonné autrefois ? Que s’est-il passé un jour d’enfance dans le blockhaus de la plage ? Et nombre de questions de ce genre me viennent à l’esprit ; des questions sans réponse qui

exigent du lecteur une grande agilité pour ne pas être dérouté.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tellement les réponses précises que je pourrais avoir –et d'autant plus que l'œuvre n'ayant pas été éditée elles seraient difficiles à comprendre pour les lecteurs– mais si vous êtes consciente d'avoir créé une pièce à trous d'information et, plus encore, si ce sont aussi des trous d'information pour vous, comme si auteure vous aviez renoncé à l'omniscience et toute-puissance sur vos personnages ?Voilà, je ne peux me libérer de cette curiosité malsaine de chercheur qui a le privilège d'avoir devant soit l'auteure, pour calmer sa lecture inquiète. Alors, ce personnage de la Fille, se venge-t-elle finalement des abus de son père pendant l'enfance et l'adolescence ?

LOUISE: La vengeance ça c'est certain ; les abus sont-ils réels ou imaginaires ? Donc vengeance de quoi ? Impossible à dire... La fille aînée a la tête malade... Est-elle malade parce qu'elle a été abusée? S'en souvient-elle réellement ou l'imagine-t-elle et peut-être ce serait cela sa maladie, cette imagination? Toutes les questions que vous posez, je ne peux y répondre... sinon affirmer que oui j'ai voulu ces trous d'information, ces énigmes, ces hésitations car je ne suis certaine de rien... Et je trouve que l'enfance est vraiment le lieu où l'imaginaire et le réel s'imbriquent de telle façon qu'il est parfois vain de vouloir y voir clair... C'est vrai que c'était la première fois que j'écrivais un personnage sans prénom, nommée « La fille aînée », et il devait rester dans un certain flou d'autant que ce personnage était plus proche de moi.... Quant à votre dernière question je répondrais : oui elle se venge, des abus oui, mais sont-ils réels ou imaginaires ? Quel est ce rituel de la fessée et de la prière du soir, ce mélange détonant (au sens d'une bombe!) de religiosité et de torture-jouissance ?

EVELIO: Cela corrobore l'idée que la construction du personnage et de l'histoire se fait partiellement dans la brume, rendant donc virtuelle une partie de l'univers dramatique. D'où une nouvelle question sur laquelle nous reviendrons à propos d'autres œuvres. Qu'est-ce qui a pu mener l'auteur à une telle construction dramatique?

LOUISE : Très difficile de répondre... les lectures, les promenades, la fréquentation des grands textes du répertoire en tant que comédienne ; Racine par exemple, Marivaux aussi. Oui les

promenades au bord de la mer en hiver, à la fois le souvenir de l'horreur des rituels familiaux, toujours les mêmes vacances, aux mêmes endroits... Et en même temps la découverte d'un certain plaisir de l'infinité de la répétition... Il faudrait que je creuse la question. La volonté d'écrire à partir de mes sensations d'enfance m'a amenée immédiatement vers la décision d'une distance, il fallait que je prenne du recul et du champ pour pouvoir y aller voir, là-bas où j'étais petite... Le rituel religieux que j'ai beaucoup fréquenté dans mon enfance m'a inspirée pour la construction... Le ressassement, sans doute aussi le ressassement de la mer du Nord où je passais toutes mes vacances avec ses marées incessantes m'a inspirée ... Le Nord m'a apporté le sens du tragique et bizarrement aussi le sens du rire (mais ce sera plus tard). Avec *Ainsi soit-il*, c'est plutôt le sens du tragique, de la nostalgie, du rituel.

EVELIO: En attendant, je suis absolument incorrigible comme vous allez le voir avec la question suivante. L'éducation rigoriste et violente de ce père, qui lui aussi a souffert puisqu'il a passé une partie de la guerre dans un camp de concentration, est-elle accompagnée d'un abus sexuel? Je trouve des insinuations en ce sens mais je pourrais me tromper.

LOUISE: L'abus sexuel d'un adulte sur un enfant est tellement toujours difficile à déterminer.... L'enfant aussi peut vouloir ce que l'adulte ne veut pas... Je suis dans le brouillard ? Est-ce que cela a existé ? Ne sont-ce pas les affabulations de l'enfant ? En même temps pourquoi un enfant devenu adulte aurait-il de tels songes ?... Alors je dirai des attouchements, voilà c'est cela, des sortes d'approches tellement affectueuses que ... comment dire ? Il est difficile de penser au mal. Je pourrais reciter "la fessée et la prière" ce mélange étonnant et détonant... Donc vous pourriez vous tromper sur l'abus sexuel mais le personnage lui-même de la fille pourrait se tromper, Finalement, comme pour la bible, seule l'interprétation *hic et nunc* le dira, un jour et pourra dire autre chose le lendemain... C'est aussi cela le théâtre, des trous dans le texte qui laissent la liberté d'interprétation, c'est même pour moi en ce sens que je définirais un bon texte de théâtre : quand tout n'est pas dit par l'auteur, quand il reste du vide à remplir par l'interprétation... Pour moi le père a été un prisonnier de guerre, dans un camp de prisonniers en Allemagne pendant cinq ans, mais ce n'était pas un camp de concentration ni d'extermination.

EVELIO: L'essentiel serait donc -abus, atouchements ou non- cette éducation rigoriste, parfois violente, répressive sur le personnage de la Fille lorsqu'elle était enfant et adolescente. Une expérience vécue qui lui a laissé une soif de vengeance qui, pourtant, n'arrive pas à diluer tout à fait une certaine affection pour son père.

Bref, après vos réponses un peu évasives à mes questions qui me font penser que vous ressentez un certain mal à revisiter cette première œuvre de Louise Doutreligne, j'en arrive à la conclusion que l'auteur n'est plus le Dieu de cet univers dramatique, qui sait tout sur ces personnages et les fait évoluer comme il entend. C'est plutôt un Dieu qui ne contrôle pas une partie de sa création, laquelle pourrait même se rebeller contre lui, ou une sorte de prince détrôné conscient qu'une partie de ses sujets, c'est-à-dire ses personnages, lui échappent. À moins que Louise Doutreligne nous cache une partie de son jeu... Mais je ne le crois pas.

LOUISE : J'adore le Prince détrôné pour l'auteur, c'est vraiment bien vu, bravo... surtout pour l'écriture théâtrale... Je n'écris pas de roman, mais j'ai le sentiment que dans un roman, on doit pouvoir mieux contrôler, mais avec le théâtre, le dialogue, l'adresse, la construction de personnages, obligent sans arrêt à un aller-retour en soi, dans l'autre ou dans les autres, et à force d'aller dans la peau d'un autre ... eh bien on se perd, voilà, ou on ne sait plus qui on est ou si c'est bien de moi dont je parle ? La question récurrente de la comédienne qui devait interpréter La Bancale était : « mais est-ce ou n'est-ce pas La Bancale qui parle... mais qui parle au fond ? » Pour ce qui est de cacher le jeu, il me semble qu'il y a un réel plaisir du dramaturge qui se prend pour un demiurge à brouiller les pistes, je le reconnais... mais en même temps l'inconscient parle tout le temps dans l'écriture et parfois on découvre soi-même des choses étonnantes en relisant une œuvre des années après son écriture... Après mon opération du cœur, en convalescence, j'ai relu un certain nombre de mes écrits et j'ai repéré que je fais très souvent allusion au cœur, au jeu de mots entre "serrement" et "serment" de cœur... Donc, oui ça nous échappe, ça parle et ça part tout seul parfois et souvent quand c'est écrit de cette façon, c'est juste.

EVELIO: Trois personnages apparaissent dans la pièce, la Fille, la Sœur et le Père, mais il est aussi question de la mère, un personnage qui m'intéresse vu son importance justement dans *La Bancale se balance*. Elle apparaît à la dernière phrase de l'œuvre, dans les mots de la Fille qui

paraît remémorer le moment de sa vengeance : « La tête collée contre la nuque de ma mère, me laissant balancer par son mouvement, je n'en finis pas de le regarder mourir ». Là je me sens attrapé. La mère était-elle aussi une victime autrefois du père? Est-elle seulement présente à ce moment dans l'esprit de la fille, qui rappelle ainsi leurs souffrances communes infligées par le père-mari?

LOUISE: Bon, le mâle domine cette tribu féminine qui en douce, sans en avoir l'air, se rebiffe, c'est certain ; la mère pour moi ni accepte ni n'accepte pas, elle est là et c'est tout... La solidarité mère-fille j'en doute... Elles ne se comprennent pas, ne peuvent pas se comprendre... Oui le personnage de la mère n'apparaît qu'à la fin car, dans ce rapport du père à ses filles, elle n'a pas su ou pu prendre la place maternelle qui aurait convenu... Peut-être que le père ne lui a pas laissé prendre cette place, j'ai déjà dit ailleurs, il me semble, que ce père est une sorte de *pèremère* ou de *pervers* si on veut faire un jeu de mots... Il ne me semble pas que la mère ait une souffrance commune avec la fille, non, elles n'ont vraiment pas grand-chose en commun, la mère brille par son absence, pas physique, mais son absence de rôle maternel essentiel pour la construction d'un enfant... Et le bien-être du bébé collé contre la nuque de la mère et se laissant balancer par le mouvement de la mère, c'est un peu comme dans *La Bancalé*, quand la femme dit qu'elle prend l'amour de sa mère malgré elle, la mère.... C'est une sorte de bébé optimiste qui sait capturer le peu qu'on lui donne.

EVELIO: Ce sont donc trois femmes (mère, sœur, fille) dominées, maltraitées par un homme, l'une d'entre elles accomplissant la vengeance finale, longtemps après. Mais l'oppression commune subie par la mère et la fille ne se traduit pas par une profonde compréhension entre elles. Par contre cette entente existe bien entre la fille et la sœur.

LOUISE : Oui... les deux sœurs, oui c'est sûr, très proches, comme dans *Lucie Syn* peut-être..., la mère, difficile, oui c'est une mère difficile qui n'a pas su ou pas pu donner l'amour maternel, ce qui fait que le père est devenu par nécessité un *pèremère* et peut-être un *pervers*... ou un *pèremère* parce qu'il était aussi femme en lui ? Enfin il a effacé la mère, il a pris sa place, trop de place... Je pense avoir répondu précédemment à cette question, en tout cas je ne vois rien à

ajouter sinon que pour moi la mère ne souffre pas de son rapport à son mari... Quant au père, quand il a conçu ces deux filles, il rentrait de cinq ans de captivité dans un univers strictement masculin...

EVELIO : Voilà des suggestions qui feront les délices des lecteurs d'*Ainsi soit-il* si la pièce est finalement éditée. *Marianne attend le mariage* et *Ainsi soit-il* sont en quelque sorte les préliminaires de vos œuvres. Avec le texte suivant que nous allons aborder, *P'tites pièces intérieures* (1986), nous allons au cœur de votre univers dramatique. *P'tites pièces intérieures* d'ailleurs ne naît pas de rien puisqu'en fait elle reprend et affine des créations qui suivent *Ainsi soit-il*. Et justement je crois avoir découvert que la première de ces petites pièces *Elle et le père*, est le résultat d'un dépouillement extrême et minimaliste d'*Ainsi soit-il*, qui concentre en un prologue et trois courtes séquences l'exposition et le dénouement.

LOUISE: Oui ça sort de là, tout vient de *Ainsi soit-il* car le titre est éloquent quand même ! C'est à dire qu'il soit comme après tout il veut absolument être et basta, ça le regarde lui ; après tant vouloir être et si je trouvais mes délices dans la disparition ...?

EVELIO: Je suis très intrigué par votre réponse. De qui parlez-vous lorsque vous dites *il*?

LOUISE : Je parle du père. *Ainsi soit-il* ça veut dire après tout qu'il soit comme il est puisque la réalité c'est ça, on ne peut pas aller contre, même si c'est une souffrance, c'est comme vouloir que le soleil ne se lève pas à l'Est, c'est impossible ; donc *Ainsi soit-il* ça veut aussi dire Amen, donc d'accord.

EVELIO. Votre réponse me surprend, Louise. Elle me fait penser à la résignation, alors que c'est plutôt le contraire que je lisais dans le personnage de la Fille. Ce personnage porte en lui un vide immense –« ce vide que je ballade au centre de moi-même. Je vis au cœur du rien, et rien n'a jamais pu être comblé, c'est pour toujours ce qui échappe »–, certainement relié à l'emprise destructrice du père dans le passé, mais il entreprend une action libératrice, ici une vengeance; action libératrice qui évoluera dans d'autres personnages à l'avenir.

LOUISE : Oui. Mais je ne suis pas d'accord avec emprise destructrice du père, c'est une vision trop simple cela... Non, c'est une emprise certes qui construit et détruit en même temps, c'est une construction un peu bancal (tiens !), on ne se construit pas seulement avec des bonnes et belles choses, tout sert à la construction le bien comme le mal. Et ce n'est pas mon premier personnage féminin, car sous mon patronyme Claudine Fiévet (nom du père !) j'ai écrit *Marianne attend le mariage* qui m'a été en partie "volé" avec mon assentiment complet à l'époque par un auteur qui était à ce moment mon amoureux et donc lui donner mes œuvres me semblait la moindre des choses... Accepter le réel tel qu'il est (donc le père comme il est et non fantasmé) n'est pas de la résignation, c'est de la construction qui permet d'aller plus avant... Sinon on fonctionne comme des disques rayés revenant sans cesse sur la même plage du disque, la même blessure... Et accepter n'est pas contradictoire avec une action libératrice...

EVELIO : Pour terminer cette séance je ne risquerai aucun parallélisme entre l'univers de fiction et l'univers réel...

3. *P'tites pièces intérieures* (1986) : le très-près

EVELIO : Nous nous étions arrêtés hier à *Ainsi soit-il*, pièce écrite en 1977, où commençaient à se profiler certaines coordonnées de votre univers dramatique. *P'tites pièces intérieures* en 1986 apparaît, de mon point de vue, comme l'expression d'un univers dramatique pleinement constitué. D'autre part, j'ai constaté que cette pièce reprend quelques œuvres de longueur courte ou moyenne précédemment écrites et jouées –*Détruire l'image* (1979), *Quand Speedoux s'endort* (1983), *Qui est Lucie Syn'* (1983), *Croq' d'amour* (1985)–, ce qui témoigne d'un travail créateur de plusieurs années qui a ainsi abouti. L'auteure et comédienne pourrait-elle nous retracer brièvement les événements qui jalonnent ces années où se prépare l'affirmation définitive de son art dramatique avec *P'tites pièces intérieures* ? J'aimerais bien, rappelant ce temps-là, que vous nous parliez des rapports –et certainement de l'enrichissement mutuel– entre la comédienne

Claudine Fiévet et l'auteur Louise Doutreligne et des circonstances qui ont conduit à la création de la Compagnie Fiévet-Paliès, suivie très tôt par la naissance d'Influence.

LOUISE : Essayer d'être brève... ça va être difficile, c'est une période si lointaine, confuse et intense... avec des bouleversements énormes dans ma vie... J'étais comédienne, reconnue, je travaillais beaucoup dans ce qu'on appelle la décentralisation, c'est-à-dire les Centres Dramatiques Nationaux. Suite à certains événements privés, j'ai voulu arrêter le théâtre. Je voulais écrire, mais j'ai commencé par faire de la danse, notamment avec un maître japonais Tanaka Min. Tout se passait dans le silence, plus de parole... ça a duré 4 ans, avec très peu de mots et beaucoup de solitude... et j'ai écrit *Les onze lettres d'Elise Manher*, (1978) *Détruire l'image* (1979) que j'ai fait connaître sous le nom de Louise Doutreligne (nom et prénom de ma grand-mère maternelle). Cela m'a apporté très vite une certaine notoriété d'auteur (France Culture, Théâtre Petit Odéon, Théâtre Ouvert...). J'ai continué avec *Quand Speedoux s'endort* et *Qui est Lucie Syn'* (1983), *Au bord*, *Le rocking-chair*, *Au bord* (1983, 84)... Les contingences matérielles m'ont obligée à reprendre un travail d'actrice pour gagner ma vie ... J'ai été engagée au Centre d'Action culturelle de Villeneuve d'Ascq, banlieue de Lille ... J'y ai rencontré Jean-Luc Paliès, metteur en scène, il a lu toutes mes pièces, et m'a proposé de tout reprendre en une seule composition.

EVELIO : Comme je disais auparavant, cette œuvre composée de plusieurs « P'tites pièces », pour reprendre votre titre, reprend au moins cinq œuvres précédentes, y compris la réécriture assez différente d'*Ainsi soit-il* dans la première d'entre elles : *Elle et le père*. Elle se compose donc de pièces qui –mais vous me corrigerez si je me trompe– n'ont pas été écrites dans une perspective d'ensemble. Voilà pourquoi j'ai été surpris par le court texte du quatrième de couverture : « *P'tites pièces intérieures* est le parcours en sept stations d'une femme vers l'amour. Il y a l'amour du père, d'abord, puis l'amant jusqu'à la folie, la tentative acharnée du « à deux » à tout prix, et, enfin, l'équilibre passionnément recherché. Pièce après pièce, voici que se compose le puzzle... » . Comment vous est venue l'idée de rassembler ces diverses pièces dans le parcours d'une même femme ? Avez-vous modifié partiellement les pièces précédentes pour les intégrer à ce parcours ?

LOUISE : La lecture qu'a faite Jean-Luc Paliès de mes diverses pièces m'a amenée à voir qu'en réalité il s'agissait d'un parcours cohérent et logique, même si cela semblait à priori partir dans différentes directions. Effectivement ces pièces n'ont pas été écrites dans une perspective d'ensemble, mais *camino caminando*, comme vous dites en espagnol, le chemin s'est fait en cheminant et c'est après-coup que l'ensemble se découvre. Et c'est souvent un autre qui le voit mieux, ce fut le cas... Évidemment, après la vision de Jean-Luc, je me suis mise au travail pour écrire cette cohérence en réexaminant et étudiant même mes propres pièces comme des objets étrangers... je crois me souvenir avoir mis un mois entier d'été à la campagne en raison de 6/7 heures d'écriture par jour...

EVELIO : Et puis, pour vous contredire un peu, est-ce vraiment une même femme dans toutes les pièces ? Lucie Syn' par exemple, quel rapport peut-elle avoir avec la fille d'*Elle et le père* ? Je me demande s'il ne serait pas plus juste de parler non pas du personnage précis d'une femme mais plutôt, au sens virtuel, de *la femme*, certes avec des points communs dans chacune de ses actualisations à chaque *p'tite pièce*, mais aussi avec des divergences. Ou de parler d'éclairages sur les énigmes et angoisses intimes de personnages féminins mais à la recherche, recherche plus ou moins consciente, de ce qui les rapproche entre eux. Une des clefs du charme de la pièce réside-t-elle peut-être dans cette ramification à l'infini d'une angoisse et énergie féminine, qui finirait par créer une sorte de femme *plurielle* ?

LOUISE : Les deux sœurs d'*Ainsi soit-il* sont la matrice des futurs personnages féminins ; une plus tournée vers la mort, l'autre vers la vie... Nous avons les deux versants dans *Petit'pièces intérieures*, comme si le personnage Vie gagnait peu à peu sur le personnage Mort jusqu'à le confondre et le faire disparaître... Effectivement le personnage de Lucie dans *Qui est Lucie Syn'* est différent de Elle dans *Elle et le Père* Elle serait plutôt la Mort et Lucie la Vie... Dans la version seule de *Qui est Lucie Syn'* (Éditions Théâtrales) ce sont trois voix féminines qui parlent de Lucie qui est peut-être encore autre, jamais là où on croit la saisir... quand on nomme une caractéristique, aussitôt un autre pan de la personnalité échappe.. .Oui une sorte de femme plurielle, c'est assez juste.

EVELIO : Et les personnages masculins ? Parce que, pour autant que les femmes soient importantes dans vos constructions dramatiques, les hommes le sont aussi. Mais j'ai l'impression qu'ils répondent à des types différents, toujours avec un certain *attachement à eux, quel que soit le rapport à leur partenaire.*

LOUISE : Les personnages masculins sont effectivement plus typés que les féminins, presque conventionnels dans l'imagerie, tandis que les femmes sont plus difficiles à cerner. Le père, l'amant, le remplaçant, le constructeur, leur ordre dans la pièce, qui se termine par l'équilibre dans le titre entre les deux pronoms entre Elle et Lui. Arriver à cet équilibre entre le féminin et le masculin c'est ce qui devrait procéder à la paix dans le monde, je pense. J'ai beaucoup de tendresse pour ces personnages masculins. Ce père s'obligeant à reconnaître que la part la plus belle de sa vie c'est sa solitude réflexive de prisonnier de guerre, sans femme, sans enfants ... L'amant qui semble cruel mais qui au fond (en le sachant, en l'ignorant ?) participe à la reconstruction d'Elle (comme un psychanalyste vivant le transfert de sa patiente et la conduisant doucement mais fermement vers le détachement)... Le remplaçant qui n'en peut, mais... sait beaucoup de choses, comprend presque tout, joue parfois au plus bête, mais aime cette Elle qu'il sait qu'il n'aura jamais complètement... Le constructeur qui sait tout du père, de l'amant, du remplaçant et qui prend tout cela à bras le corps et décide d'en faire de la vie... Finalement je trouve tous ces hommes remarquables, je les admire et je les aime, car ce n'est vraiment pas facile d'accepter d'aller voir du côté du féminin...

EVELIO : Certes, je suis captivé par cette attention que vous portez à l'univers féminin à travers la pluralité de vos personnages. Et je ferais mes délices de m'attarder avec vous sur chacun d'entre eux ; allez chercher pourquoi... Mais, quitte à le laisser pour plus tard, je voudrais maintenant me pencher sur un élément de la construction dramatique de *P'tites pièces intérieures* qui m'a frappé. Ce sont les différentes modalités de présence des personnages féminins aussi bien sur scène que dans canal de communication entre personnages. Dans *Elle et le père*, le personnage féminin est bien sur scène mais il ne s'adresse à personne de précis ou bien à son père qui reste toujours muet. Dans *Elle et l'amant*, deux personnages –l'Homme et la

Femme–, parlent non pas d’eux-mêmes mais de la passion amoureuse d’une autre femme sans nom et sans que l’on perçoive clairement comment ils en savent si long à son propos ; ce qui fait que, d’ailleurs, on se demande parfois –et le texte fait des insinuations dans cette direction– s’ils n’ont pas un rapport voilé à ce mystérieux personnage féminin et, même, si son histoire ne pourrait pas être la leur. Tout cela est bien différent de la troisième pièce *Elle et la folie*, consistant en un monologue solitaire sur scène d’un personnage féminin. Comme de la suivante, *D’Homme à homme*, où un homme s’adresse à un autre homme qui ne répond jamais, à propos de sa liaison passée avec une femme, avec des nuances érotiques. On se demande si cet homme d’ailleurs ne serait pas une des liaisons sporadiques du personnage féminin non nommé d’une *p’tite pièce* antérieure qui calme son angoisse d’amour en se donnant à d’autres hommes. Mais la construction communicative la plus étrange est celle d’*Elle est Syn’* : trois voix sur scène qui se désaltèrent et parlent de Lucie Syn’, absente en principe sur scène. Une de ces voix, celle qui parle le moins, échange des propos avec Lucie lorsqu’elle entre brièvement en scène, tandis que les autres ne le font pas, comme si elles n’écoutaient pas le personnage féminin. Et ce sont pourtant celles qui parlent le plus. Bref, tout au long de *P’tites pièces* intérieures, le personnage féminin central oscille entre divers degrés d’absence et de présence sur scène et se place dans des configurations étranges d’adresse et d’écoute linguistique.

Je voudrais savoir si vous êtes consciente de ces diversités de perspectives scéniques et, ce qui vous a stimulé à créer cette sorte de puzzle des modes de communication ou d’incommunication. Nous reviendrons plus tard, si vous le voulez, sur la magie théâtrale, en particulier à propos de *Faust espagnol*, mais précisément ne serait-ce pas justement un moyen de recréer cette magie que de traiter l’univers féminin non seulement dans des variations personnelles mais aussi des variations de présence, d’adresse et d’écoute sur scène ?

LOUISE : Toutes ces positions de la femme, d’absence, de présence, de retrait, d’exposé, de choses sues, de choses tues ou à peine nommées... c’est comme un insecte qu’on veut toujours saisir et qui toujours échappe, c’est comme un prénom oublié qu’on recherche et qu’on ne retrouve jamais tout en tournant autour à l’aide d’autres prénoms (« ce n’est pas Madeleine, non pas Nicole, non, Noémie, non, Mélanie, non, et pourtant j’en suis certaine il y a un *m* et un *n*, Amélie, non, non ... ») Bref, toutes ces positions sont voulues par l’auteur mais pas toujours

conscientes... Le souhait c'est que le personnage de la femme soit saisie/dessaisie par les autres, mais qu'après le saisissement, on (les autres) reste encore plus démuni sur la connaissance qu'on croyait obtenir... Ça doit donner le tournis, ça tourne à vide, ça tourne autour du vide, c'est ça une femme, ça tourne autour du vide en faisant croire que c'est plein...

EVELIO : Comme je vous l'annonçais avant, je voudrais maintenant me pencher sur quelques *p'tites pièces* précises, en commençant par *Elle et l'amant*, réécriture de *Détruire l'image* (Tapuscrit, 1979). En faisant une lecture parallèle des deux textes j'ai constaté que de nombreuses coupures ont été effectuées sur la première version. Je suis curieux de savoir si l'auteure peut se rappeler de ce qui a motivé ce geste-là ? Je comprendrais que la conception d'ensemble de *P'tites pièces intérieures*, composée de sept pièces, y ait été pour quelque chose afin d'éviter une excessive longueur. Dans ce cas, la forme finale de *Détruire l'image* serait le résultat de son insertion dans un spectacle précis, joué dans des circonstances précises. Mais je me demande s'il n'y a rien d'autre dans ces coupures, en particulier un désir de rendre le texte à la fois plus dense et énigmatique par ce retranchement de données. Ou l'auteure s'est-elle rendu compte tout simplement qu'elle pouvait dire aussi bien et même mieux en moins de mots ? Et puis finalement dans quelle des deux versions vous reconnaissez-vous le mieux ?

LOUISE : C'est toujours étrange pour un auteur de couper, couper et recouper encore et réaliser que c'est quand même compréhensible, que ça génère du sens. Ce fut un exercice très difficile de me plier aux exigences de la commande. Car Paliès a agi comme un vrai producteur : à partir de toute cette matière, il a visionné et formulé une cohérence possible, (le parcours en 7 stations d'une femme de l'amour haine du père à l'amour concret d'un homme concret), et a proposé d'écrire non pas une pièce mais un spectacle de 90 minutes environ... Alors évidemment je me reconnais bien plus dans les pièces entières et en même temps, en construisant *Petit pièces Intérieures*, je construisais sans le savoir, un parcours dans lequel je pourrais me reconnaître quelques années plus tard, comme si j'écrivais en avance... mon parcours.

Nous pourrions aussi aborder l'influence d'un spectacle précis sur le texte édité. Le metteur en scène devient co-auteur d'une certaine façon. Le pouvoir du metteur en scène comme chef de l'entreprise du spectacle est considérable, il a le final *cut*, comme on dit au cinéma et souvent, surtout à cette époque-là, les maisons d'édition éditaient le texte parce qu'il était joué...

donc on éditait le texte qui se disait sur scène... qui n'est pas forcément le préféré de l'auteur.

EVELIO : J'ai un intérêt spécial pour *Elle et l'amant* ou *Détruire l'image* dans la mesure où j'y trouve une histoire de passion amoureuse vécue par une femme qui reviendra, à quelques nuances près, plusieurs fois dans votre œuvre, en particulier dans *Lettres intimes d'Élise M.* et *La Bancal se balance*. Une histoire de passion amoureuse pour laquelle vous semblez avoir un attachement durable et dont je vais essayer de synthétiser les éléments fondamentaux. C'est une passion née subite et irrésistible pour un homme, l'*Unique* comme on le nomme parfois, assez indifférent après quelque temps et qui laisse en partant le personnage féminin absolument désespéré. Celui-ci vit alors une profonde angoisse et crise existentielle dans sa solitude, malgré quelques réapparitions de l'homme. Mais une angoisse qui le fait avant tout parler, se dire et s'écrire des choses à elle-même ou à d'autres, en explorant sa propre passion. Puis on est surpris de voir comment cette femme, avec des mœurs en matière sexuelle très libres, se donne à d'autres hommes, parfois avec ce que les bien-pensants appelleraient une extrême indécence, pour paradoxalement à la fois calmer son angoisse mais aussi se torturer, dans une sorte de martyre inversé. Et finalement, même si la blessure d'amour est inguérissable, elle arrive à vivre, réussissant quand même à libérer une partie de son énergie de cette absence qui la tyrannise. Et je passe sur des détails plus précis qui reviennent comme la référence à un voyage, généralement au Nord de l'Afrique, l'origine nord-africaine de ce personnage, les lettres, la référence à l'enfant désiré, etc...

J'ai voulu insister sur cela pour deux raisons. D'abord pour que vous me disiez si vous êtes consciente d'avoir réécrit plusieurs fois, avec des perspectives et des nuances différentes –en particulier une présence variable des touches érotiques– cette même histoire, et s'il en est ainsi, quelle pourrait en être la raison. Ensuite parce que je crois que ces personnages et cette histoire de votre univers dramatique intime, que je voudrais bien appeler du *très-près*, malgré les apparences ne sont pas si éloignés des nouvelles directions que va prendre votre œuvre après *P'tites pièces intérieures*.

Alors donc, Louise Doutreligne, quelle nom donneriez-vous à cette même histoire de passion que, si je ne m'abuse, vous avez plusieurs fois réécrite ? Et puis sentez-vous une fissure, un abîme franchi on ne saurait comment, entre ce personnage et par exemple, pour nous placer

dans une construction dramatique apparemment bien différente mais proche dans le temps, celui de *Teresada'*, dans la pièce homonyme, inspiré de sainte Thérèse d'Avila ?

LOUISE : Bien sûr que j'écris toujours la même histoire ! Est-ce qu'un écrivain fait parfois autre chose ? D'ailleurs dans ma pièce *Le cinéma de Lucie*, le producteur ou la productrice (car il y a une version hétérosexuelle et une version homosexuelle de cette même pièce, je ne sais plus laquelle je vous ai fait parvenir et pourquoi... ?) donc ce personnage pose cette question à Lucie : « Est-ce qu'un écrivain n'écrit pas toujours la même chose ? » Donc oui, bien sûr que je suis consciente, mais chaque fois, je recommence, parce que je pense qu'on peut dire mieux, que ce n'est pas exactement cela, cette histoire... Il s'agit de décrire la blessure, la blessure nécessaire sur laquelle se fonde toute vie (amour, guerre, abandon, disparition prématurée, abus sexuel, mort violente, séparation... etc.).

La chance pour un écrivain, c'est d'éprouver cette blessure, certes, mais surtout de la reconnaître, de la « travailler », non pas forcément dans un culte morbide (quoique certains romantiques..) et de pouvoir la nommer... Jusqu'au jour où l'on s'aperçoit que la blessure précédait la blessure, qu'elle était là déjà, avant, de tout temps, de toute éternité et que tout n'est qu'un éternel présent... Et alors il n'y a pas ou plus d'abîme franchi entre Lucie ou Teresa, c'est pareil, c'est la même chose et c'est en même temps ... Alors comment nommer, car vous me demandez quel nom donner à cette histoire de passion ? Essence de l'être, oui c'est ça un être humain, c'est ça être humain.

EVELIO : Je demande finalement comment nous allons retrouver cette passion, avec quelles métamorphoses dans *Teresada'*, inspirée de Sainte Thérèse d'Avila, votre première séduction espagnole...

4. *Teresada'*: séduction espagnole, séduction littéraire

EVELIO : On est surpris, du moins au premier abord, de trouver à la suite de *P'tites pièces*

intérieures, un titre tel que *Teresada'* (1987). Nous passons d'un univers dramatique contemporain de l'auteur, avec des personnages anonymes de tous les jours et un éclairage intime du quotidien, à l'Espagne des Siècles d'Or et à un personnage qui n'est autre, malgré la légère différence des noms, que sainte Thérèse d'Avila. Avant de chercher les liens qui rattachent cet univers dramatique et ce personnage à ceux de *P'tites pièces intérieures*, je suis curieux de savoir ce qui vous a menée à vous inspirer de sainte Thérèse d'Avila. Connaissiez-vous déjà l'œuvre de la grande mystique espagnole ? Avez-vous eu une connaissance simplement intellectuelle dans votre vie de sainte Thérèse ou bien est-ce à travers de votre vécu –d'une éducation catholique, par exemple– que vous avez pris connaissance de cette femme si remarquable ?

LOUISE : Oui je connaissais le personnage de Sainte Thérèse, j'avais une tante, sœur de mon père, carmélite que nous allions visiter au couvent. J'ai été élevée dans la religion catholique, j'ai même été un peu fervente vers la préadolescence. J'avais entendu des discussions dans ma famille à propos des deux Thérèse celle de Lisieux et puis l'Espagnole... et j'avais aussi une autre tante, sœur aînée de la carmélite, au parcours beaucoup plus chaotique et au caractère très exalté (hystérique disait mon père) qui citait Thérèse d' Avila... j'en ai gardé quelques souvenirs... Rien de plus... non c'est beaucoup plus tard... Après avoir rejeté famille, religion, origine et le reste, j'ai découvert d'une part le féminisme avec les luttes pour l'avortement et la pilule et ensuite Lacan qui m'a ouvert le chemin vers Thérèse d' Avila...

EVELIO : En fait, dépassant toute doctrine religieuse, je crois que vous avez réussi, sans pour cela fausser le personnage historique catholique et mystique qui a vous a servi de modèle, à montrer comment les forces à l'œuvre en *Teresada'* ne sont autres que le désir et l'action confrontées à des obstacles, à la fois intérieurs –*Teresada'* elle-même qui se veut être une certaine *Teresada'*– et extérieurs, notamment le pouvoir politique et religieux, surtout masculins quoique non exclusivement, car je n'oublie pas un personnage tel que la princesse d'Ébolie. Êtes-vous consciente de cette dimension universelle que vous avez montré dans ce personnage et qui permet de se reconnaître en lui à des lecteurs et spectateurs pas forcément catholique ni même croyants ? Partagez-vous mon idée ?

LOUISE : Tout à fait. Ce que j'ai découvert d'abord via Lacan, mais après surtout en plongeant dans l'œuvre écrite complète de Thérèse d' Avila et puis dans les mystiques du XVI^e siècle

espagnol Jean de la Croix par exemple, c'est la puissance du désir à l'œuvre à l'intérieur de l'être. Mais grâce à Thérèse, j'ai découvert, très bien formulé, ce que je sentais en moi de la spécifique puissance du désir féminin, comme une aspiration perpétuelle, qui ne peut être comblée... qui lui donne une force à toute épreuve devant les difficultés matérielles de l'existence, parce que la puissance de ce désir *incomblable*, je ne crois pas que ce soit français ce mot, mais tant pis, m'a fait comprendre ce qu'était, non pas toute femme, mais le désir au féminin qu'on peut parfois trouver aussi chez certains hommes "qui sont presque aussi bien qu'une femme" comme dit à peu près Lacan, je cite de mémoire. Donc pour revenir à la fin de votre question cette découverte et cette révélation m'ont paru des sujets terriblement modernes, pour moi féministe et femme de l'écrit.

EVELIO : Autre nouveauté dans votre univers dramatique qui se révélera postérieurement un de ses éléments constitutifs : les sources littéraires et la mise en scène de l'acte d'écriture et de lecture. Je constate que vous intégrez des fragments des *Demeures*, du *Livre de ma vie* et de poèmes de sainte Thérèse, ainsi que d'autres de saint Jean de la Croix ou de Jorge Manrique, et que, de plus, écrire et lire des lettres ou des textes littéraires deviennent des actes fréquents dans vos tableaux dramatiques. Je ne mettrai que comme exemple le dénouement de la pièce lorsque Teresada prononce le célèbre passage du *Livre de ma vie* de la vision de l'ange qui la transperce de son dard doré, tandis que deux sœurs lisent ce même passage sur scène et s'y recompose la célèbre sculpture du Bernin. L'importance de la source littéraire s'accroîtra dans les œuvres suivantes, certaines d'entre elles étant directement inspirées d'une œuvre littéraire précise, ainsi que celle de la lecture et l'écriture, qui deviendront non pas un acte mais en fait l'acte fondamental sur scène, malgré ses transformations en autre chose par le jeu de l'acteur. J'ai bien l'impression que ces deux traits de votre univers dramatique commencent à se profiler dans *Teresada*. Je voudrais savoir si vous partagez mon idée et quels ont été les ressorts de ce changement de votre stratégie créatrice.

LOUISE : Je voyageais beaucoup pour faire mon métier d'actrice, beaucoup de trains, beaucoup d'hôtels, beaucoup de solitude, donc beaucoup, beaucoup mais vraiment beaucoup de lectures... Alors ce plaisir, presque devenu un vice, la lecture, est apparu comme moteur même de l'écriture, car lire donne envie d'écrire et écrire donne envie de lire, il me semble, non ? Sans doute de façon inconsciente je voulais insuffler à d'autres le plaisir de la lecture, je voulais donner à entendre la

substantifique moelle de mes découvertes... Et puis je voulais faire sentir cet écartèlement de Thérèse qui est aussi le mien, enfin auquel je m'identifie peut-être, l'action et le repli, et comment l'action est possible parce qu'il y a repli et enrichissement par la lecture ou l'écriture, alors j'ai voulu montrer cela concrètement dans la pièce, les deux aspects.

EVELIO. *Teresada'* est aussi votre première pièce de thème espagnol. D'autres viendront en effet, et à un point tel que vous donnerez à la série le nom de *Séductions espagnoles*. Ma question est bien simple : pourquoi cet intérêt pour l'Espagne ? Certes vous n'êtes nullement la première puisque l'Espagne a inspiré de nombreux écrivains français –dramaturges, poètes ou romanciers– à diverses époques : Corneille, Hugo, Théophile Gautier, Montherlant, Malraux, pour n'en citer que quelques-uns. Vous continuez donc une tradition littéraire française qui cherche le ferment de son inspiration outre-Pyrénées. Et je dois aussi dire que vos textes témoignent, comme j'aurai l'occasion de le montrer en abordant d'autres œuvres, d'une connaissance passionnée de la culture espagnole qui ne se laisse pas prendre forcément aux clichés, ce qui n'est pas toujours le cas des auteurs français. Je voudrais savoir ce qui a pu vous guider aussi bien sur le plan littéraire que personnel vers l'Espagne. Avez-vous d'ailleurs essayé de comprendre pourquoi l'Espagne vous a *séduite* ?

LOUISE: Je suis originaire du Nord de la France, un peu belge même légèrement flamande par certaines branches de ma famille... donc dans le gènes quelque part très liée à l'Espagne... Mais ça, c'est l'école, c'est le cours d'histoire qui me l'a appris. Chez moi, dans nos écoles, à mon époque, on apprenait soit l'anglais, soit l'allemand, presque jamais l'espagnol. Donc j'ai fait anglais et allemand. Mais bizarrement quand je fouille dans les vieilles photos de famille de mon enfance, dans toutes les fêtes d'enfants où d'aucuns sont en clowns, en bergers, en pierrots lunaires, en fées, en princesses, moi je suis toujours en espagnole à jupe colorée à volants, une fleur dans les cheveux, des talons trop grands pour mes pieds et plein de rouge barbouillé sur les lèvres... Alors c'est plutôt la figure de la gitane, vous voyez que celle de l'Espagnole austère et en noir... J'ai demandé à ma mère pourquoi, elle ne sait pas, elle dit tu voulais toujours ça... et finalement j'ai épousé en deuxième noce un homme d'origine andalouse par sa mère... Donc séduit, vous pouvez le dire, par l'Espagne, oui je suis séduite, mais de naissance ? Je ne sais pas, aucune explication... Après la séduction j'ai commencé l'étude approfondie, textes, voyages, lectures, rencontres... Le me suis même mise à lire l'espagnol avec un dictionnaire, et à

finalement le lire pas trop mal mais, comme beaucoup de Français de ma génération, j'ai des blocages énormes pour parler... C'est pareil pour l'anglais parce que, dans nos cours, à mon époque, on ne faisait qu'écrire, on ne parlait pas, jamais.

EVELIO. Je voudrais maintenant me pencher un instant sur la structure de la pièce : elle se compose sept tableaux, comprenant chacun plusieurs scènes, qui embrassent quasiment la totalité de la vie de *Teresada'* depuis son enfance jusqu'au moment de sa mort qui fusionne avec la célèbre vision de l'ange. Mais les scènes et tableaux ne suivent pas un ordre chronologique, de telle manière que parfois la vieille sainte côtoie celle qui est en la force de l'âge et même son adolescence et enfance, avec des épisodes connus de sa vie. Pourquoi cette façon d'éclairer le personnage sans suivre toujours l'évolution naturelle des faits ? Y aurait-il entre les scènes des résonances, des analogies entraînant un écoulement du temps sur scène différent de celui du réel ?

LOUISE : Tout part de la mort en fait. Donc elle est vieille et elle est appelée au parloir, mais c'est l'Ange de la mort, qui est un bel homme jeune, qui vient la chercher et en quelques secondes (qui vont être l'heure et demi de la pièce quand même) elle va revoir toute sa vie, mais dans le désordre, car, dans ces moments-là, tout ne se déroule pas de façon chronologique, enfin il paraît... Mais ayant quelques expériences de lourdes opérations avec endormissement très profond et très long, je puis vous dire que les images arrivent dans le désordre, comme dans les rêves d'ailleurs... Alors évidemment cela m'a permis de jouer sur les concordances et les résonances et ça, c'est un grand plaisir...

EVELIO : Un petit détail maintenant qui me tracasse et qui n'est peut-être que le résultat de mon échec de lecture. Pourquoi ce titre et nom du personnage : *Teresada'*, avec apostrophe finale ? J'avais pensé à la traduction espagnole d'un mot que vous auriez inventé en français, *Thérésade*, pour vous référer à la suite des actes et faits caractéristiques de sainte Thérèse. Je me demande aussi si ce n'est pas aussi une façon de révéler la transformation que subit le personnage réel lorsqu'il passe dans votre univers dramatique, ce qui le libère en partie de son référent historique. Pourriez-vous m'éclairer à ce sujet ?

LOUISE : *Teresada'*, oui mon personnage se nomme ainsi avec cet apostrophe à la fin qui comme l'indique l'étymologie, apostrophe, appelle ; donc c'est un nom pas fini, un nom qui

appelle et le "da" vient de d' Avila... mais ça veut aussi dire "là" en allemand et "oui" en russe si je ne me trompe... J'ai écrit d'autres pièces avec des noms de femmes se terminant par l'apostrophe, car la femme par essence, est à combler... Bref, *da* j'ai concrètement pensé à D'Avila... Il faut dire qu'en France il y a souvent des discussions entre La de Lisieux et La d'Espagne... D'ailleurs quand je lisais les œuvres complètes de Thérèse d' Avila, je jouais alors au Centre Dramatique National de Caen et le train de Paris à Caen, à l'époque, s'arrêtait à Lisieux, et un jour, un monsieur en face de moi –je voyais bien qu'il me regardait avec beaucoup d'attention mais par prudence, je restais bien cachée derrière mon livre– et à l'arrêt de Lisieux, je lève les yeux et il me dit : « Ah vous lisez, la vraie, vous, l'authentique, pas la sucrée de Lisieux! » ; et c'est vrai que la Saint-sulpicienne et infantile de Lisieux ne m'intéresse pas beaucoup .

EVELIO : Pour terminer je voudrais savoir si cette œuvre a été jouée dans des espaces *sacrés* ? *Sacrés*, ne serait-ce que pour les croyants ?

LOUISE : La pièce a d'abord été créée dans une première version où un comédien seul faisait tous les personnages masculins et trois comédiennes jouaient les personnages féminins et les sœurs et je jouais 'Teresada'. Nous l'avons créée dans l'ancienne crypte de Jésuites de Limoges. Suite au succès local de cette première expérience, Jean Luc Paliès l'a remise en scène avec 10 comédiens, un comédien violoniste pour jouer l'Ange qui a composé une musique merveilleuse, et nous l'avons créée carrément dans la cathédrale de Limoges, après de nombreuses démarches auprès de l'évêché qui nous a finalement donné son accord, et dans la foulée au festival de Montmartre à Paris dans la vieille église de Montmartre, puis nous avons fait une tournée dans quelques belles églises et abbayes de France et enfin au festival d' Avignon qui regorge de chapelles transformées en Théâtre et nous l'avons jouée en 1987 à la Chapelle de l'Oratoire pendant tout le festival, le texte a été enregistré pour France Culture et publié par l' Avant-Scène Théâtre avant d'être rééditée dernièrement chez l'Amandier dans le cadre de mes *Séductions espagnoles*

EVELIO : Je regrette vraiment en tant qu'athée qui recherche les liens avec les croyants, de ne pas avoir assisté à une de ces créations dans un espace sacré !

Teresada ' est votre première *Séduction espagnole*. Je vous propose d'aborder l'ensemble

de vos *Séductions espagnoles* lorsque nous pourrons nous entretenir une autre fois.

© Tous droits réservés