

ENTRETIEN AVEC SYLVIANE DUPUIS, POÈTE ET DRAMATURGE SUISSE CONTEMPORAINE

Andreea BUGIAC¹



Sylviane Dupuis

Mention de source : Sylviane Dupuis

¹ **Andreea BUGIAC** est chargée de cours à la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai. Ses travaux et son enseignement portent principalement sur la littérature, la culture et la pensée intellectuelle dans la France du dix-septième et du dix-huitième siècle, les littératures francophones contemporaines, les paralittératures et la traduction littéraire. Parmi ses projets les plus récents, mentionnons les ouvrages *La littérature française sous la loupe : baroque et classicisme* (Casa Cărții de Știință, 2021) et *Révolutions romanesques. Le destin du roman français au Siècle des Lumières* (Casa Cărții de Știință, 2022), de même que la traduction de deux pièces de théâtre signées par Sylviane Dupuis (Sylviane Dupuis, *Teatru. A doua cădere sau Godot, actul III „continuare”; Infernul ventriloc. Interviu cu scriitoarea*, traducere din franceză, note și prefață de Andreea Bugiac, à paraître aux éditions Casa Cărții de Știință). Contact : andreea.bugiac@ubbcluj.ro.



Poète, dramaturge, professeure des universités, essayiste et animatrice d'ateliers d'écriture théâtrale, Sylviane DUPUIS (1956-) est un nom désormais bien connu dans l'histoire culturelle de la Suisse romande. D'ailleurs, la reconnaissance de son œuvre littéraire a largement dépassé les frontières de la Suisse, comme l'attestent les nombreuses récompenses reçues, tout comme les bourses de création octroyées par des institutions culturelles francophones prestigieuses (mentionnons, entre autres, le Grand Prix de Poésie C.F. Ramuz 1986 ; deux bourses de création octroyées par la Fondation Pro Helvetia en 1989 et 1999 ; le Prix international francophone de poésie Jasmin d'Argent, France, 1996 ; le Prix des Journées de Lyon des Auteurs de théâtre, 2004 ; le Prix Pittard de l'Andelyn, 2012 ; les Palmes académiques, France, en 2012). Son engagement pour le rayonnement des lettres suisses romandes prend souvent une double dimension, académique et culturelle : chargée de cours honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, elle est aussi membre fondateur de l'association EAT-CH (Écrivains associés du théâtre de Suisse) et de la MLG (association militant en faveur de la fondation d'une « maison de la littérature » à Genève et dont les efforts sont à la base de la création de la première Maison de la littérature de Suisse romande, la MRL – Maison Rousseau et Littérature, fondée en janvier 2012, dont elle est actuellement la vice-présidente).

Avec la Roumanie, Sylviane Dupuis entretient des rapports académiques et d'amitié qui datent depuis plus de vingt ans. Figurant dans le paysage éditorial roumain plutôt avec des traductions de poésie, elle a sollicité l'attention des spécialistes roumains qui lui ont consacré des études et ont inclus son œuvre dans les programmes académiques de littératures francophones ou d'études de genre en français. À plusieurs occasions, la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai s'est fait un honneur de l'inviter pour des conférences sur la littérature suisse romande. Déjà traduit en plusieurs langues, mis en scène et joué dans des espaces linguistiques et culturels fort divers (France, Lituanie, Canada, Allemagne, Pologne, États-Unis...), son théâtre est l'objet d'une traduction en cours réalisée par Andreea Bugiac (à paraître fin 2023 aux éditions clujaises Casa Cărții de Știință). C'est dans le cadre de ce projet de traduction soutenu par le réseau européen TRADUKI que nous avons demandé, en juillet 2023, l'aide de l'auteure concernant quelques ambiguïtés de ses textes. Issues d'une grande érudition théâtrale astucieusement dissimulée sous le couvert d'une plume légère, apparemment spontanée et désinvolte, les ambiguïtés en question auraient pu soulever certaines difficultés au niveau de leur traduction en roumain : les discuter avec l'auteure nous semblait, dans ce cas, une démarche tout aussi évidente qu'enrichissante. Sans le savoir alors, c'était l'amorce d'un dialogue productif qui allait se développer pendant plusieurs mois afin de se constituer dans une réflexion plus ample sur le théâtre contemporain, sur le statut de l'art dans nos sociétés contemporaines

de plus en plus marquées par les médias sociaux et l'intervention de l'IA, sur la question très actuelle de l'authenticité (la question centrale de l'année 2023, selon l'équipe du dictionnaire Merriam-Webster) et sur les rapports essentiels qui s'établissent entre l'expérience théâtrale et celle humaine.

Le texte ci-dessous reproduit l'étape finale, institutionnalisée en quelque sorte, de cet entretien qui reste, pour nous, un exemple vivant de cet « entretien infini » auquel rêvait le philosophe Maurice Blanchot – et pour lequel nous restons infiniment reconnaissants à Sylviane Dupuis. (Andreea Bugiac)

Andreea BUGIAC : Sylviane Dupuis, vous êtes devenue un nom consacré dans les lettres romandes contemporaines, même si vos origines, d'un côté, franco-suisse, de l'autre, italo-russes (actuelle Ukraine) vous donnent plutôt une identité largement européenne et même cosmopolite. À parcourir brièvement votre biographie disponible sur le site *Culturactif.ch*, on constate que vous êtes, à la fois, poète, auteur de théâtre et essayiste, ayant signé une œuvre composée de six pièces de théâtre, sept recueils de poésie et plusieurs essais théoriques ou critiques. Voilà une œuvre plutôt considérable, récompensée, d'ailleurs, par de nombreuses distinctions. Vous avez été aussi enseignante, étant actuellement chargée de cours honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, après y avoir dispensé pendant près de quinze ans un magnifique cours de littérature suisse romande que j'ai eu le privilège de suivre en 2006-2007. *Poète, dramaturge, essayiste, enseignante, critique littéraire...* : y a-t-il une hiérarchie ou même une rivalité entre ces différentes façons artistiques d'être au monde ? Ou, par contre, chacune d'entre elles intervient à sa manière pour enrichir les autres ? Et parmi ces différentes composantes de votre identité professionnelle et artistique, y en a-t-il une qui vous tient plus au cœur et à laquelle vous adhérez plus fortement ?

Sylviane DUPUIS : Je pense qu'il y a à la fois complémentarité entre toutes ces « identités », et concurrence, en particulier entre enseignement et écriture ! Même si finalement, chacune à sa manière, ces deux activités s'inscrivent dans un processus permanent de connaissance. Il existe au moins deux constantes entre ces « différentes façons artistiques d'être au monde », qui soit ont coexisté, soit se sont succédé, selon les années : c'est la poésie et la littérature d'une part, qui sont au centre de ma vie – ou l'écriture, sous toutes ses formes ; et c'est le dialogue avec l'autre, soit dans le cadre de l'enseignement, où il aura été essentiel (et me manque), soit dans *l'adresse* qui est inséparable du théâtre, mais aussi du poème, comme de tout ce qui, une fois publié, est en quête de « quelqu'un qui entende » (ce que vous êtes, chère Andreea !). Quant à la critique littéraire, elle est du côté de la lecture. Et lecture et écriture ont toujours fonctionné pour moi comme des

vases communicants, l'une nourrissant l'autre. Je crois aussi que quand on écrit soi-même, on comprend parfois mieux comment se font les œuvres des autres (dont la genèse ou le *geste* fondamental est toujours ce qui m'a le plus intéressée) ; et qu'écrire ne se conçoit par ailleurs que comme un palimpseste, et suppose à l'arrière-plan, dans l'invisible, non seulement une part d'expérience profonde, mais aussi les « couches » superposées, entremêlées, entretissées, et souvent, oubliées, de nos lectures.

A. B. : *Auteur* ou *auteure* de théâtre ? Y a-t-il des différences entre les deux dans le contexte de la production théâtrale et comment vous positionnez-vous par rapport à cette marque du féminin ?

S. D. : Je vous avouerai que cela m'est tout à fait égal ! *Auteur* (au sens générique du terme : pour éviter de se poser la question), *auteure* (c'est le mot que j'ai longtemps employé), ou *autrice* (qui tend peu à peu à s'imposer, il me semble, et qui est plus juste quant à la langue : ne dit-on pas *auditeur* / *auditrice*, *spectateur* / *spectatrice*, etc. ?) : tout me va. Pourvu que cela s'accompagne d'un respect équivalent !

A. B. : Vous êtes l'auteure d'un essai théorique intitulé *À quoi sert le théâtre ?* paru en 1998 aux éditions genevoises Zoé, et d'un recueil d'aphorismes intitulé *Qu'est-ce que l'art ? 33 propositions*, paru aux mêmes éditions en 2013. Les deux volumes présentent des titres assez semblables et adoptent une structure formelle similaire – celle ouverte, souple et fragmentaire de l'essai, certainement la seule forme convenable pour s'attaquer à de telles questions fondamentales qui reprennent des interrogations restées depuis des siècles sans réponse définitive. Ce sont des questions anciennes, même très anciennes, peut-être aussi anciennes que celles sur l'homme, sur son origine et son sens sur la terre. Mais, en même temps, ce sont des questions plus actuelles que jamais, surtout dans le contexte de notre civilisation post-médiatique qui nous oblige à repenser notre rapport à la vérité, à la réalité et même à l'authenticité. Nous vivons, de nos jours, en pleine époque de la post-vérité, des identités numériques, du théâtre de soi, de l'art (encore faudrait-il réfléchir à la pertinence de ce mot dans ce contexte encore très nouveau) produit par l'IA. La sociabilité virtuelle orchestrée par et sur le web tend à engloutir le rôle de régulateur social autrefois assumé par le théâtre. En outre, l'expansion préoccupante des territoires en conflit met en péril la survie de la pratique théâtrale. Selon vous, à quoi sert le théâtre de nos jours, une vingtaine d'années après avoir publié votre essai de 1998 et après une période de confinement qui a mis en difficulté tous les arts de la performance,

celui de la performance théâtrale y compris ? Et comment voyez-vous l'avenir (et même le statut) du théâtre et, plus généralement, de l'art dans nos « temps hypermodernes », comme le dirait Lipovetsky ?

S. D. : Je ne suis pas devin. Mais il arrive souvent que ce qu'on croyait menacé, ou sur le point de mourir, renaisse autrement, se réinvente. En dépit des craintes, le livre électronique n'a pas tué le livre papier... J'aimerais croire que le théâtre, présent dans quasiment toutes les cultures, sous une forme ou sous une autre, même (et d'autant plus) là où l'on a tenté de l'interdire ou de le censurer, et après au moins 2500 ans d'existence et de métamorphoses (mais sans doute existe-t-il depuis bien plus longtemps, peut-être depuis les débuts de l'humanité, lié ou non aux rituels religieux), ne va pas disparaître. Ou je crains qu'en ce cas, quelque chose de la culture humaine universelle ne se perde avec lui. Car cela pourrait se produire (au profit du pur virtuel) ; et avec le théâtre, disparaîtraient alors la présence, l'incarnation, l'expérience collective de cette incarnation. Et un certain usage de la parole. Donc, une part essentielle de l'humain, ou de la vie collective, qu'en effet le confinement a interrompue et qu'il nous faut depuis réapprendre. Ce que je crains le plus, c'est que nous allions vers un monde de purs avatars, sans présence ni chaleur ni douleur ni joie humaine, un monde où les images glissent les unes sur les autres et où plus rien ni personne ne se touche, où plus rien ne *s'éprouve* réellement, où il n'y ait plus aucune différence entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre un vivant, ou le réel, et une image... Un danseur et chorégraphe suisse dont j'aimais énormément le travail, au début (je lui ai consacré plusieurs textes) a « viré » depuis au virtuel, il filme ses danseurs et désormais on les voit sur écran, en 3D, grâce à des lunettes spéciales, partout dans le monde à la fois. C'est très bien fait, et même virtuose, et je comprends qu'on puisse être fasciné par ce sentiment d'ubiquité, et par cette disparition de la pesanteur, des limites corporelles ou physiques... c'est-à-dire du réel. Mais pour moi ce n'est plus la danse, ce n'est plus le théâtre, qui restent indissociables d'une expérience vivante unique, éphémère et incarnée, partagée, risquée, aussi, de la présence humaine. Et indissociables, au théâtre, de la voix, de la parole. Peut-être que la rupture et l'effondrement probable que nous sommes en train de vivre planétairement vont s'accompagner d'une rupture, d'un tournant tout aussi terrible sur le plan de l'art, et de la culture en général... Et je suppose que l'un des scénarios possibles, c'est qu'à un moment donné on... coupe l'image. Que par manque d'électricité, ou pour des raisons écologiques, économiques ou politiques que nous ne pouvons anticiper, il faille en revenir à un mode de vie simplifié, premier, *concret*, réduit à l'essentiel. Et alors il faudra bien revenir à des formes culturelles elles aussi essentielles. Il faudra une fois encore se réinventer.

Comme ce fut souvent le cas du théâtre, par exemple, dans les pays de l'ex-URSS : faute de moyens, réduits au « théâtre pauvre », voire à une forme de clandestinité, on y réalisait de petits bijoux poétiques avec des bouts de ficelle. C'est qu'il faut peu de chose, à la base, pour *faire théâtre* : un espace délimité, au moins un ou deux « récitants », ou porteurs de parole, ou mimes ou danseurs, et des auditeurs/spectateurs. Et tout peut recommencer.

A. B. : Vous commencez votre carrière de dramaturge par *La Seconde chute*, une pièce qui a comme sous-titre *Godot, Acte III* et qui se déclare être une « continuation ». Il y a quelque chose de subversif dans votre décision d'inaugurer votre œuvre théâtrale avec une pièce dont le titre introduit une idée d'antériorité et qui se prétend, en plus, une « continuation » de la pièce de Samuel Beckett. Comment comprendre cette référence explicite à la pièce de Beckett ? Joue-t-elle un rôle de « texte original » ? Et saurait-on parler d'« original » dans le théâtre ?

S. D. : Remarquons qu'en faisant cela je m'inscris (bien modestement, mais non sans insolence, aussi) à la suite de tous ceux qui, au théâtre comme en littérature, ont proposé des « continuations » ou des réécritures, reprenant ou subvertissant des mythes antiques ou des figures mythologiques (Antigone, Œdipe, Phèdre...), des mythes littéraires (Don Juan...), ou réécrivant des textes antérieurs (Dante, avec la *Divine Comédie*, s'inscrit explicitement à la suite de Virgile quand il imagine sa propre traversée des Enfers, guidé par le poète antique qui s'arrêtera, sans y entrer, au seuil du Paradis, ou l'*Ulysse* de Joyce *refait* explicitement *L'Odyssée*, etc.). Même *En attendant Godot*, devenu un véritable mythe littéraire, a été « continué » par plusieurs autres auteurs – je ne l'ai appris qu'après avoir écrit ma propre pièce ! Mais pour moi, il s'agissait d'oser écrire pour le théâtre après Beckett. (Comme me l'a écrit Jérôme Lindon, son éditeur, quand je lui ai envoyé ma pièce : après Beckett il faudrait se taire. Mais *peut-on se taire* ? Et le faut-il ? Beckett lui-même écrit au contraire, dans *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a... ») La seule solution qui m'est venue a été de mettre mes pas dans les siens, en quelque sorte – pour aller ailleurs. Parce que je ne pouvais pas me taire, et que c'est pourtant ce que Beckett semblait imposer aux auteurs de ma génération. Donc ma pièce est *à la fois* un hommage, et la « continuation » (ou l'achèvement subversif) d'une pièce inachevable, et indépassable, qui fait figure de « texte original » inspirant plusieurs auteur(e)s après elle. C'est oser cela qui m'a permis de devenir auteure de théâtre. Ce qui, pour une femme, à la fin des années 1980, n'allait pas encore du tout de soi ! Et dont témoignera, des années plus tard, la fiction des *Enfers ventriloques*.

A. B. : En même temps, le titre de votre pièce s'avère plutôt curieux, assumant aussi une résonance biblique qui demande de notre part une relecture de l'épisode vétéro-testamentaire de la Chute du Paradis. À part sa dimension sociale, le théâtre a-t-il aussi une vocation spirituelle ?

S. D. : Philosophique, en tout cas. Le récit de la Chute fait lui aussi partie de notre mythologie (biblique, celle-là). C'est le grand récit de l'entrée dans la conscience, ou de la sortie de l'innocence (« Et ils *virent* qu'ils étaient nus. »). Mon titre est donc à lire à la fois comme : fin (ou chute) de la pièce (inachevable) de Beckett, et chute (ou Chute) des personnages dans la conscience, qui se double encore de la chute spectaculaire, sur la scène, de « Godot » – ou de ses avatars. Qui sont tous des avatars... de l'Auteur lui-même (dont une femme !). Tout auteur, disait Balzac (du moins dans la culture occidentale issue du Livre, de la Bible), en s'identifiant au Créateur et en enfantant des personnages de fiction, des fables ou des récits qui concurrencent la réalité, « usurpe sur Dieu ». Le Godot – peut-être inexistant – attendu en vain durant 40 ans par les personnages de Beckett finit, dans ma pièce, par s'identifier, non à Dieu (God), mais à l'Auteur lui-même, qui révèle à ses personnages que le « quatrième mur » n'existe pas et les « libère » de leur attente interminable (et de la paralysie ou de la passivité liées à cette attente) en les rendant responsables de leur destin. Un peu comme si Dieu nous apparaissait et nous disait : tout est entre vos mains... Le théâtre emprunte à toutes les sources : mythologiques, bibliques, littéraires et poétiques... Il peut avoir une dimension spirituelle, ou philosophique, ou politique et idéologique. Mais je crois que l'essentiel est qu'il *représente l'être humain à lui-même*, avec ses questions sans réponses, ses erreurs, son aveuglement, sa folie, ou son *ubris*, ses rapports de pouvoir, ses conflits, sa peur de la mort, etc. Moins il répond aux questions qu'il soulève, et mieux c'est, à mon avis. Les réponses, ce sont les spectateurs qui les donneront – ou pas. Il s'agit de les réveiller, de les déranger, de les forcer à *voir*, à éprouver, ou à s'interroger *ensemble*. Comme de les renvoyer chacun, chacune, à soi-même. Le théâtre est un *theatron*. Pas un lieu d'endoctrinement, de certitudes ou de réponses.

A. B. : La Chute du Paradis pourrait bien être aussi une chute dans le Temps, comme le disait Emil Cioran ? Et, à propos de la « chute » de votre pièce, c'est-à-dire de sa fin, avouons qu'elle est pour le moins énigmatique. Comment l'interpréter ? Faut-il y voir une forme de libération des personnages, une nouvelle forme de « vivre-ensemble », l'échec d'assumer jusqu'au bout sa « révolution » à soi, ou bien... ?

S. D. : Oui, bien sûr. Sortir ou être chassé du paradis de l'inconscience (comme être expulsé du ventre de la mère, à la naissance !), c'est entrer irrémédiablement dans le temps, puis dans la conscience de la mort. C'est se voir forcé(e) d'accepter les conditions de la vie. Et se voir forcé(e) de choisir : entre faire ou ne pas faire, entre « bien » et « mal »... ou entre vivre et mourir. À chaque instant. Toutes les lectures du dénouement que vous proposez me conviennent. Parce que justement, la pièce ne répond pas. Elle donne à voir et à entendre. À chacun de la prolonger. Précisons toutefois qu'il y a « deux dénouements » (voire trois) : le premier concerne Vladimir et Estragon, le deuxième, le Garçon messager (et le troisième, Pozzo, qui se suicide : qui choisit de sortir définitivement de scène, parce qu'il n'a plus rien – ou estime n'avoir plus rien – à espérer). Les deux premiers décident finalement de ne pas profiter de la liberté de s'en aller et de rester là où ils sont, soit par manque de courage ou d'envie de changer, soit parce qu'ils sont... de nulle part, soit pour rester là *ensemble* ; mais ils ont changé de regard sur le lieu où ils ont *choisi* de rester. Là est pour moi l'essentiel (mais c'est écrire la pièce qui m'y a conduite, je n'avais au départ aucune idée de ce qui allait s'y passer !) : dans ce choix qu'ils sont amenés à faire. Tandis que le Garçon – qui est jeune, audacieux, ou téméraire – fait le saut, lui, vers le public, à ses risques et périls. Il enjambe follement le « quatrième mur » invisible et rejoint la foule des humains-spectateurs. Mais que lui arrivera-t-il ? Aux metteur(e)s en scène, aux spectateurs ou aux lecteurs de l'imaginer !

A. B. : *La Seconde chute* n'est pas la seule pièce où vous récupérez des mythes sacrés ou profanes. *Les Enfers ventriloques* regorge de références culturelles et mythologiques, reprend et contredit certains grands mythes de la féminité, tandis que *Le Jeu d'Ève*, votre dernière pièce, reprend la figure ancestrale d'Ève, la femme primordiale et la mère de l'humanité, quitte à la réarticuler à un regard métaréflexif sur l'histoire du théâtre... La figure mythique de l'Androgyne est une autre « structure obsédante » de votre théâtre. Malgré leurs différences de nature et de structure, il y a, donc, des éléments communs au niveau de vos pièces : pensons à cette pratique constante de la reprise des figures mythiques fondamentales, aux effets délicieux que vous vous plaisez de tirer de l'intertextualité, à la dimension autoréflexive partout présente dans votre théâtre, à la nouvelle vie que vous prêtez à certains topoï dramatiques longtemps crus épuisés comme ceux du mélodrame, par exemple... Qu'est-ce que signifie, pour vous, ce double procédé de la réécriture et de la subversion dont vous avez fait une sorte de « protocole théâtral » ?

S. D. : De la Chute (qui est, sur un plan symbolique, expulsion du Paradis vers le monde réel) à Ève (la femme primordiale et la « mère de l'humanité ») ou à l'Androgyne (l'humain primordial « non généré »), et de *La Seconde Chute* (qui

me permet de « naître » à l'écriture théâtrale) à la « Grande Matrice du théâtre », dans *Les Enfers ventriloques* (qui expulse la Dramaturge hors de son rêve pour la contraindre à naître à elle-même, après que sa mère lui ait révélé le secret de sa naissance, mais qui lui révèle aussi les secrets de l'écriture théâtrale – écriture qui se situe pour moi, plus que nulle autre, au-delà ou en-deçà du genre)... il y a sans nul doute, si j'y songe, une continuité (obsessionnelle ?) qui fait sens ! Mais à la base, il n'y a aucune décision, aucun projet esthétique délibéré, nulle théorie ou nul protocole *précédant* l'écriture de mes pièces, et aucun message. Je ne pense pas qu'on *écrive* vraiment, ou seulement, avec des idées. L'idée, ou le sens de ce qu'on fait, *découle* plutôt du travail d'écriture, qui suppose une part nécessaire de non-savoir, voire d'aveuglement sur nos fins. Et peu à peu (et parfois, des années après !), on comprend ce qui se cherchait là. Et pourquoi il *fallait* écrire tel texte, ou tel poème. Je dis souvent que *La Seconde Chute* est une pièce qu'on ne peut pas *décider* d'écrire : elle « m'est venue », en quelque sorte ; tout à coup, elle a trouvé le chemin me permettant de me libérer de la paralysie, de la quasi sidération que produisait sur moi le théâtre de Beckett – entre reprise, humour, et subversion. Elle m'a permis d'oser – en endossant une part de la révolte d'Estragon, de son « appel d'air », en quelque sorte ! Aujourd'hui je ne l'écrirais plus, ou plus comme ça. Ma lecture de *Godot* a évolué, *j'entends* la pièce de Beckett autrement (j'en parle dans un texte réflexif intitulé « *La Seconde Chute, ou continuer Godot : un regard rétrospectif* », paru en 2022). Tout comme nos textes, nos lectures appartiennent à tel ou tel moment de notre vie et de notre conscience. Mais je dois bien reconnaître que, fondamentalement, quoi que j'écrive, je suis en dialogue avec la littérature (dont les récits mythiques : antiques, bibliques, littéraires, sans cesse réécrits, réinventés, détournés, et parfois littéralement « retournés », font évidemment partie intégrante). La littérature est pour moi un immense palimpseste, au sein duquel nous venons, timidement, ajouter une couche supplémentaire, qui se superpose aux autres. Si elle mérite d'être prise en compte, ou non, c'est aux lecteurs, et au temps, d'en décider ! Et je dois bien reconnaître que, chaque fois, l'écriture d'une pièce aura soulevé, ou réveillé en moi quelque chose comme une révolte que j'ignorais porter, ou produit à mon insu une sorte de « révolution » (au sens premier) du regard ou de la pensée...

A. B. : Dans *Les Enfers ventriloques*, une autre pièce construite sur le principe de la réécriture, vous imaginez la descente aux Enfers (pris non pas au sens chrétien, mais dans leur acception antique : le lieu où vont les morts) d'une jeune Dramaturge qui, pendant une nuit où elle se confronte à une panne d'inspiration, fait (en rêve ou non, l'ambiguïté est ici de mise) un voyage initiatique dans les Enfers du théâtre, dans la compagnie non plus de Virgile puis de la muse Béatrice (comme chez Dante), mais de Shakespeare le sage, le roi (prétendument absolu) de l'Enfer. Au-delà de tous les jeux de miroirs et de doubles auxquels votre pièce invite son

lecteur-spectateur, en nous promenant allègrement et sans relâche parmi tous les grands modèles de l'histoire occidentale du théâtre et de la poésie, il y a un personnage sur lequel je voudrais vous interroger. Il s'agit de la Dramaturge, dont l'identité est plus ou moins masquée et incertaine au début, mais qu'on arrive à connaître au fur et à mesure que la pièce avance et que le personnage avance, lui aussi, dans la quête de son identité (ou de sa parole propre). Il y a un substrat psychanalytique profond et même un peu d'Œdipe dans cette quête de soi qui suppose se chercher en traversant le ventre de l'Enfer et en imaginant une expulsion finale à la suite d'une double confrontation décisive (avec, d'une part, l'Ombre Maternelle et, de l'autre, la Grande Matrice de l'Illusion). Je n'irai pas si loin pour vous demander si la Dramaturge est, comme Emma pour Flaubert, un double de vous-même, mais on serait curieux sur votre choix du personnage. Y a-t-il eu des circonstances particulières dans lesquelles vous avez imaginé ce personnage et quelle est l'histoire de sa gestion/conception, pour rester dans la même métaphore de la maternité ?

S. D. : Il ne me semble pas (mais après tout, il en va peut-être d'une option de lecture, ou de mise en scène) que la Dramaturge, même au début, ait une identité incertaine *pour les spectateurs* (ou pour les lecteurs) – alors même que, *pour ceux qu'elle croise dans les Enfers*, tout en elle doit laisser planer le doute sur son sexe. Parce que d'une part le Prologue nous laisse clairement entendre qu'elle est une *femme* dramaturge (« Pas assez féminine !? », « Cérébrale !? » s'étonne-t-elle, en réponse à la – ou au – metteur(e) en scène avec qui elle s'entretient au téléphone, et qui lui reproche de ne pas assez écrire... comme une femme) ; et parce que d'autre part, arrivant aux Enfers, elle se dit à elle-même, en voyant qu'on se trompe sur son identité : « On me prend pour un homme. » (mais la réplique pourrait tomber !). Ce qui m'intéresse – même si je n'en ai pris conscience qu'en un second temps, puisque le protagoniste de ma pièce... était d'abord un homme, et que j'ai tout récrit ! –, c'est le choc qu'une dramaturge produit en surgissant aux Enfers du théâtre, où il y a infiniment plus d'hommes que de femmes (j'ai écrit ma pièce dans les années 1990-2000, et elle se situe historiquement en 1999, année où la dramaturge anglaise Sarah Kane – devenue tardivement un personnage de ma pièce – se suicide). Et c'est ce que le fait d'être prise pour un homme lui apprend sur elle-même. Ou bien c'est la question : quand on écrit pour le théâtre, n'est-on pas *nécessairement* (sur le plan de l'imaginaire) homme et femme à la fois ? Qu'il s'agisse d'un ou d'une auteure. J'ai inséré (mais surtout parce qu'il m'aidait à « trouver la sortie », sur le plan de la fiction) *un seul* élément vraiment autobiographique, dans ma pièce : l'histoire de sa naissance, rapportée à sa fille dramaturge par l'Ombre maternelle, sa mère décédée, croisée en rêve au cours de sa descente chez les morts. Ma mère (qui ne m'en avait jamais parlé)

m'a fait ce récit – celui qui figure dans la pièce – alors que j'avais déjà plus de 40 ans. Je pense qu'il m'a en grande partie libérée du poids d'un secret, ou d'un traumatisme absolument *oublié*, enfoui dans le corps et l'inconscient, mais qu'en même temps je *savais* – ou que mon écriture, et mon corps, savaient. Et ce qui est très troublant, c'est que cet épisode (ce « nœud » de l'intrigue), au moment de sa rédaction, a été comme « appelé » par le souvenir ancien de ma lecture de *L'Odyssée* (où Ulysse, descendu lui aussi aux enfers, croise au chant XI l'ombre de sa mère morte, qu'il essaie en vain de serrer dans ses bras), l'épisode emprunté à Homère venant fusionner avec mon propre vécu. L'Ombre maternelle est en outre, je l'ai réalisé après coup, le seul personnage *non théâtral* que la Dramaturge croise aux enfers du théâtre. Ce n'est ni un auteur, ni un personnage, ni une figure mythique. Mais apparaissant soudain à la Dramaturge (qu'elle a suivie tout au long) pour *l'empêcher* de savoir et d'avancer plus loin, elle va être obligée par sa fille de lui livrer cette clé, ce secret qui, enfin percé à jour, la conduit à une nouvelle naissance à la parole, ou à l'écriture. Je n'avais jamais fait le lien jusqu'à aujourd'hui... mais c'est en 2002 que, délaissant ma pièce en cours de travail depuis des années (et à laquelle je retravaillais depuis deux ans), j'ai écrit à la demande de la chorégraphe Noemi Lapzeson, en vue d'un spectacle à la Comédie de Genève, le dialogue à deux voix intitulé, précisément, *Théâtre de la parole*. On y assiste en quelque sorte à la naissance, ou à « l'extraction » de la parole hors des ruines et du désastre... Et ma mère étant décédée – après une longue maladie – en mai 2003, c'est tout à la fin que, l'été suivant sa mort, j'ai ajouté à ma pièce le personnage de l'Ombre maternelle... parvenant enfin à finir ! Je l'ai alors soumise au Prix des Journées de Lyon des Auteurs de théâtre – et elle y a remporté le prix 2004. Alors oui, malgré tout ce qui nous distingue, et malgré ce « rêve » totalement imaginaire que je lui fais traverser, ma Dramaturge, en partie, est un double de moi-même, ou plutôt : de mon *effort vers la parole* (une parole qui finalement se verra légitimée, *entendue* par d'autres). Comme l'Estragon de *La Seconde Chute*, ma première pièce, est à sa manière un double de moi-même. Ou plutôt, sa révolte contre l'Auteur qui l'a forcé depuis 40 ans à attendre un Godot qui ne vient pas, et qui peut-être n'existe pas, et donc à *subir* son destin, « provoque un 'appel d'air' » (écrivais-je en 1989) qui va *me* permettre d'oser faire le bond sur la scène ; et de prendre la parole comme auteure de théâtre... en écrivant une pièce où tous les personnages (et, donc, les comédiens) sont des hommes. Encore une fois, il ne s'est agi ni d'un choix volontaire, ni d'un défi ; mais force est de constater que je me suis « engouffrée » dans une pièce, celle de Beckett, où la femme manquait ! Osant aller jusqu'à poser la question (que de nombreux journalistes ont reprise à l'époque comme titre de leurs articles) : « Et si Godot était une femme ? ». Ou une figure de la mère ?

A. B. : En continuant la discussion autour du personnage de la Dramaturge, peut-on le voir aussi comme un personnage politique ? S'agissait-il de prouver quelque chose à travers lui dans notre époque du post-féminisme, d'imaginer même une sorte de révolution telle qu'on l'imagine dans la pièce ? Je le dis en pensant aussi à la fameuse affirmation de Victor Hugo qui, dans la préface de *Lucrèce Borgia* (1833), soutenait que « Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. ». Or, de nos jours, après plusieurs décennies de mise en cause du théâtre engagé et du modèle dramatique aristotélien, on commence à redécouvrir que le théâtre peut servir aussi de formidable machine de guerre politique. Avez-vous conçu votre personnage comme une sorte d'arme politique ?

S. D. : Bien sûr que « Le théâtre est une tribune » ! Bien sûr qu'il est politique ! Il l'est en tout cas depuis les Grecs : par le biais de la tragédie comme de la comédie, les auteurs antiques (d'Eschyle et d'Aristophane à Sophocle) adressaient à la *polis* (la cité) réunie, *au présent*, un discours *politique*, mais en transposant souvent l'intrigue dans un autre contexte, mythologique ou historique. Représenter les humains à eux-mêmes participe forcément de cette dimension socio-politique, et d'une mise en question (humoristique, ou tragique) de ce qui est. Le théâtre nous fait *voir* : il *désaveugle*. Et c'est bien pourquoi – selon certain(e)s analystes – il est si dérangeant que les femmes s'emparent de cette tribune ! S'il a existé, en France, de nombreuses femmes auteures de théâtre aux XVII^e et XVIII^e siècles (qu'on a ensuite « effacées »), en revanche, le XIX^e bourgeois et la première moitié du XX^e siècle les en ont tenues éloignées. Passe encore qu'elles écrivent des romans « féminins », de la poésie, des lettres, ou leur journal intime... mais (s'insurgeait Marguerite Duras dans *La Vie matérielle*, en 1987), entre 1900 et 1965, l'année où est créée *Des journées entières dans les arbres* : on n'a « pas joué une pièce de femme à la Comédie-Française, ni chez Vilar, au T.N.P., ni à l'Odéon, ni à Villeurbanne », et « pas un auteur femme ni un metteur en scène femme » en France, « ni peut-être dans toute l'Europe ». Donc une fois de plus sans que je l'aie cherché au départ (puisque mon premier protagoniste était masculin), mais progressivement, oui, en effet : en devenant un personnage féminin, et en se confrontant dialectiquement à Shakespeare, à Eschyle, ou à Brecht : les « grands auteurs », figures tutélaires et viriles, ou en se heurtant au personnage de Don Juan, grand séducteur prédateur dont le discours, dans ma pièce, emprunte à Sade voire au discours fasciste, comme en osant les affronter, et à la fin, arracher de force à Shakespeare le secret de la « Grande Matrice du théâtre » pour s'en emparer... oui, mon personnage de dramaturge devient bien sous ma plume une arme politique ! Pour les femmes. Mais aussi, contre tout ce qui s'apparente à l'emprise, à la prédation, ou au déni de l'autre, quel qu'il ou elle soit, et de sa liberté, ou à l'interdit de parole.

A. B. : En même temps, vous affirmez à travers la bouche même de votre personnage que : « Ce qu'on écrit non plus, on fait pas exprès. » (p. 94), ce qui semble démentir la thèse d'une dimension engagée de votre pièce. Est-ce que cette affirmation pourrait s'appliquer aussi à votre écriture ? Comment et pourquoi écrivez-vous ?

S. D. : Question très intéressante ! Vous avez très bien lu. Et nous touchons là au mystère même du processus de l'écriture, et de ses *intentions*. Car ne pas « faire exprès », ne pas *vouloir dire*, ne pas avoir de « message » préalable, en se mettant à écrire, mais *attendre de l'écriture qu'elle nous conduise à ce que nous avons à dire*, ce n'est pas ne rien avoir à dire ! « Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue » fait dire Beckett à Molloy, dans son deuxième roman. Je me sens proche de cette conception de l'écriture.

A. B. : Vous avez collaboré comme dramaturge avec des metteurs en scène, des chorégraphes, mais aussi, comme poète, avec des musiciens, des peintres, des photographes... Vous avez, ainsi, l'habitude du travail artistique en compagnonnage et celle des collaborations régulières. De notre côté, dans notre métier de traducteurs, nous avons aussi l'habitude de mener une double vie en traduisant ou, du moins, de vivre par délégation, à travers l'auteur qu'on traduit. Qu'est-ce que vous apprécieriez davantage dans la vie de vos textes théâtraux dans une langue étrangère ?

S. D. : Pour un auteur, être traduit en une langue étrangère est toujours un immense cadeau. Les traducteurs sont de miraculeux passeurs. Mais je crois que le plus grand cadeau est de voir traduit son théâtre. Parce que cela donne aux pièces de théâtre une chance de rencontrer d'autres publics, dans leur propre langue, et dans leur contexte socio-culturel propre, ce qui est une manière de les en rapprocher. Et ce qui se passe alors est quelquefois tout à fait imprévisible. Ainsi, *La Seconde Chute*, écrite en 1988-1989 – bien que publiée en 1993 seulement, chez le même éditeur que mon premier livre de prose, paru l'année précédente –, et donc écrite à la fois *juste avant* la chute du Mur (je n'y avais bien sûr pas du tout songé en l'écrivant), et juste avant la mort de Beckett, mort en décembre 1989, a pu être lue, quand elle a été traduite et montée en Lituanie (en 1996) puis en Pologne (en 2006), comme une sorte de fable... sur la chute du Mur !

A. B. : Je voudrais terminer cet entretien en recourant toujours à une citation, puisée cette fois-ci chez un auteur de théâtre que vous ne citez pas souvent, mais dont l'œuvre regorge, elle aussi, de références mythologiques qu'il entend réinterpréter. Il s'agit de Jean Giraudoux, dont une affirmation m'a fait penser à

l'omniprésence de la figure de l'Auteur(e) dans votre théâtre. Or, selon Jean Giraudoux, « [l']essentiel du théâtre n'est pas l'auteur, mais le théâtre ». Comment interpréteriez-vous cette affirmation dans votre cas particulier ?

S. D. : Votre question me trouble, car je suis moi aussi tout à fait persuadée que « [l']essentiel du théâtre n'est pas l'auteur, mais le théâtre ». Ou que l'essentiel de la littérature n'est pas l'auteur, mais la littérature. Celle qu'il tire de lui. On pourrait ajouter : et tout le reste est vanité ! Pourtant vous pointez indéniablement une constante de mon théâtre. C'est que, je crois, il y a auteur et auteur. Il y a l'auteur(e) réel(le), né(e) en, vivant à tel endroit, écrivant dans telle langue, ou mort(e) en... ; et il y a l'Auteur en tant que figure ou personnage du texte, ou en tant que créateur d'univers ou « inventeur » du destin des personnages. Et c'est à celui-ci – comme au geste de création lui-même – que mon théâtre a affaire ; parce que ce qu'il interroge constamment (et sur ce point, je m'y sens souvent proche des questionnements et des jeux de Diderot, dans *Jacques le fataliste*), c'est la liberté, le déterminisme, l'existence ou l'inexistence de Dieu, ou d'un Créateur (et ce qu'elle implique) ; c'est le sujet humain (quel que soit son genre !) et ce qu'il/elle fait de cette liberté, si elle existe ; et c'est la puissance créatrice de l'imagination, qui pour moi est une composante de l'empathie humaine, et donc de l'amour humain. « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer » (Baudelaire, *Salon de 1859*). « *The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception...* » (Coleridge, citation qui figure en exergue des *Enfers ventriloques*).

A. B. : Sylviane Dupuis, je vous remercie pour le temps accordé à répondre à cette enquête et je vous suis reconnaissante pour la générosité dont vous avez fait preuve pour rendre possible cet entretien.