



P r o f e s s i o n SPECTACLE

Magali Mougel, des relations déconstruites à la communauté utopique

par Pierre MONASTIER

Article publié dans Profession Spectacle le mardi 8 mai 2018.

Native des Vosges, Magali Mougel écrit depuis six ans une œuvre littéraire et théâtrale originale, éditée par Sabine Chevallier aux éditions Espaces 34.

Finaliste du Grand Prix de littérature dramatique à deux reprises, pour *Erwin Motor* en 2013 et *Suzy Storck* en 2014, elle publie l'an dernier *The Lulu Projekt*, qui fait partie des quatre pièces sélectionnées cette année pour le prix Collidram des collégiens – une nomination qui lui fait particulièrement plaisir.

Rencontre.



Magali Mougel (crédits - Jean Pierre Angei)

Il y a peu, *Libération* s'interrogeait non sans provocation sur la nécessité des dramaturges. Comment voyez-vous la place de l'auteur contemporain dans le paysage théâtral français ?

Nous sommes à l'extrême-pointe de la précarité, dans la mesure où nous sommes dans la « macronisation » ultime. Cela pourrait ne pas concerner que les auteurs, à terme, mais aussi l'ensemble des intermittents : le régime de l'intermittence pourrait basculer dans ce non-statut qui est celui de l'auteur. La tendance est à vouloir faire disparaître ce régime et toute forme d'indemnisation des jours non travaillés, au profit d'une absolue flexibilité, de sorte qu'aucune solidarité ne soit possible. Il existe heureusement des corporations suffisamment fortes pour résister à cette tendance. Nous, auteurs, ne faisons que payer des charges, sans participer à cette solidarité interprofessionnelle, si bien que lorsqu'il n'y a pas de travail, il n'y a pas d'indemnisation. Nous avons exactement le même statut qu'un artisan lambda.

Sauf qu'un dramaturge, s'il parvient à publier un texte et à vendre 800 exemplaires, est déjà « au sommet » de ses capacités...

Oui, c'est certain. Cela représente souvent pour nous, au mieux, un demi-treizième mois. Encore faut-il être lu par des scolaires pour que les livres se vendent ! C'est sûr que, dès lors que tes textes sont étudiés en classe, tu vends du livre, ou lorsqu'il s'agit d'un spectacle qui tourne beaucoup. Mais cela reste en général destiné au jeune public.

C'est l'un des intérêts du prix Collidram, qui sélectionne chaque année quatre textes de théâtre et les fait lire à plusieurs centaines de collégiens en France. Votre pièce *The Lulu Projekt* a d'ailleurs été sélectionnée cette année...

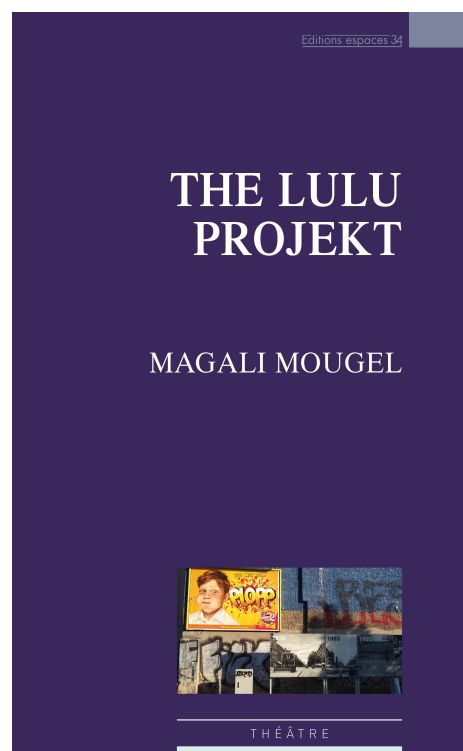
Je me moque des prix, du moins ceux remis de manière souveraine. Mais Collidram, c'est autre chose : un vrai travail de lecture est fait. Peut-être que *The Lulu Projekt* est le premier texte qu'ils ont dans les mains d'un auteur vivant... ça me touche beaucoup. J'ai été très surprise d'être sélectionnée cette année.

Lire du théâtre a-t-il vraiment du sens ?

Sabine Chevallier, ce n'est pas pour rien qu'elle est mon editrice, défend l'idée que le texte de théâtre est avant tout un objet littéraire. Quand j'écris de manière solitaire, j'écris pour des corps, j'écris des voix, de la parole, mais je n'écris pas du plateau. D'autres font ça très bien. Je trouve intéressant qu'il y ait une dissociation entre ces deux moments que sont l'écriture et le plateau, parce que travailler à partir de ce dernier fait parfois revoir à la baisse les intuitions poétiques.

À propos de *Guérillères ordinaires*, vous dites dans une émission sur France culture avoir écrit le texte « Lilith » comme tel, tandis que celui sur « Léda » a été pensé pour le plateau... Quels sont les textes que vous avez écrits pour eux-mêmes ?

La pièce sur Léda a été écrite en vue d'une lecture dans un lieu d'exposition d'art plastique, et non pour une mise en scène sur un plateau. Cela reste un acte d'écriture. La plupart de mes textes sont écrits pour eux-mêmes : *Erwin Motor*, *devotion*, *Suzy Storck* et *Penthy sur la bande* sont trois exemples. Tous les textes publiés aux éditions Espaces 34 ont été écrits pour eux-mêmes et sont dans cette énergie... y compris *The Lulu Projekt*.



Comment en êtes-vous venue à ce souci de l'écriture dramatique ? Est-ce une transmission familiale ou une appropriation plus tardive ?

C'est difficile à dire... Je ne viens pas d'une famille d'artistes, ni d'une famille littéraire. Je suis issue d'un milieu pragmatique, dans un tout petit village des Hautes-Vosges, préoccupé par les saisons, le jardin, la technique. Mon grand-père était boucher, il a racheté un cinéma ouvrier pour en faire sa boucherie ; j'ai grandi au-dessus, ma chambre étant l'ancienne salle de projection. Tous les ans, il faisait des sculptures en saindoux et les peignait : des fresques de Mickey, des personnages de Walt Disney... c'était très laid ! Ma grand-mère faisait quant à elle des marionnettes avec des carcasses de lapin. Ma mère vient d'un milieu ouvrier : sa propre mère travaillait dans le textile, avant de devenir femme de ménage, tandis que son père était ouvrier dans une papèterie. Lire n'était pas bien vu dans ce milieu : il fallait absolument *faire* quelque chose. Or ma mère m'a transmis que lire n'était pas du temps perdu ; elle nous lisait beaucoup d'histoires.

Si bien que vous lisiez ?

Oui. C'est d'autant plus étonnant que pas un dans mon entourage n'aimait vraiment lire. J'aimais lire, qu'on me raconte des histoires, qu'on m'offre des livres aux anniversaires et à Noël... y compris des livres sur le jardinage et la cuisine. Du moins, j'ai aimé lire à partir d'un certain âge, parce qu'avant, j'aimais surtout entendre les histoires. Lorsque j'ai compris que savoir lire et écrire, c'était la possibilité de raconter ses histoires, tout a changé.

Vous avez donc commencé très tôt...

Au début, écrire ressemblait pour moi à un dessin... les « s » étaient par exemple des triangles. Je n'avais pas la valeur des mots, des lettres, des signes. Le moment où je me suis pris une claque, c'est quand j'ai lu *Une vie* de Maupassant. Je devais avoir 15 ans. J'ai trouvé ça extraordinaire ; je l'ai lu et relu. Après, ce fut la découverte de Georges Bataille : *Histoire de l'œil*, *L'Abbé C.*, *Ma mère*...

Et le théâtre ?

C'est venu très tard. J'étais dans un lycée privé mortifère, à Saint-Dié, contraint par mes parents de suivre la filière scientifique. La lumière est venue de Christian Germain, un ancien comédien qui travaille aujourd'hui à la Comédie de l'Est à Colmar. À l'époque, il proposait des ateliers théâtre aux élèves de l'établissement. Il nous propose d'aller au théâtre à Nancy ; le jour J, je suis la seule personne à répondre présent. Moi qui n'étais jamais allé voir de grands spectacles, je découvre *Woyzeck* de Büchner, mis en scène par... Josef Nadj ! Il n'y a aucun texte dans la proposition de Nadj. Je ne comprends rien, je ne connais ni Büchner ni Nadj, mais je me prends une claque monumentale. Toutes les semaines, Christian Germain se rend à Nancy ; toutes les semaines, je suis dans sa voiture, découvrant des pièces incroyables.

Tout a basculé à ce moment là ?

Si, après le baccalauréat, j'ai commencé par un DEUG de philosophie, ces expériences théâtrales au lycée ont réellement changé ma vie. Christian Germain a lu les nouvelles que j'écrivais à l'époque et m'a dit : « Tu sais, ce ne sont pas des nouvelles que tu écris, c'est du théâtre ». Je ne le croyais pas. Il a montré mes textes à un de ses grands amis, Daniel Znyk, un acteur magnifique, qui lui a conseillé de les lire devant moi, pour que je comprenne... Au spectacle de fin d'année, il l'a fait, à mon insu. Ce fut mon premier texte lu publiquement. J'avais déjà prévu d'aller à Strasbourg étudier la philosophie, en vue de devenir metteur en scène par la suite. C'était la grande époque du TNS, avec Stéphane Braunschweig : sa préoccupation était tournée vers les écritures exigeantes, qu'elles soient classiques ou contemporaines. Il a contribué à forger, entre 2000 et 2008, mon regard de spectatrice.

Mais vous avez fini par retourner à l'écriture théâtrale...

Oui, c'est ce qui m'intéressait le plus. J'ai recommencé mes études pour faire un DU d'études théâtrales, jusqu'au doctorat que j'ai finalement abandonné. J'ai terminé mon master en 2007 et ai intégré le département d'écriture de l'ENSATT en 2008. En réalité, je ne cherchais pas tant à réussir le concours d'entrée qu'à répondre à une commande d'écriture... C'était une première pour moi. Je me suis retrouvée

devant Pauline Sales, Fabrice Melquiot, Enzo Cormann... J'étais très émue de rencontrer ces auteurs que j'avais tous lus.

Parlons un peu de votre écriture. Ce qui frappe notamment dans la plupart de vos textes, et de manière générale dans le théâtre contemporain, c'est l'absence de ponctuation. Quel est le sens de la ponctuation pour vous ?

J'écris de la parole, du souffle, donc une partition. Le principe de versification agit en ce sens comme une ponctuation, de même que celle-ci est souvent un motif poétique. Dans *Erwin Motor*, je privilégie essentiellement des points : il y a une virgule, mais elle fut le résultat d'un questionnement de trois semaines... c'est dire si j'y attache de l'importance ! La ponctuation est un véritable espace de réflexion : plus j'écris, plus je densifie la ponctuation. La ponctuation est en lien avec la pensée : les points de suspension appartiennent à l'ordre psychologique, à une recherche de pensée, tandis que le slash est un arrêt net, brutal, de toute pensée ; quant au point, il ponctue évidemment la pensée.

Je suis frappé, en lisant vos textes, par les relations que vous décrivez, notamment intrafamiliales. J'ai l'impression d'être devant un théâtre de la déconstruction, presque de la dévoration. Il ne semble guère y avoir d'espérance pour une communauté humaine... Au risque de vous provoquer, seriez-vous une individualiste ?

Je ne sais pas quoi répondre à cette analyse, car je n'avais jamais perçu mes textes sous cet aspect. Je crois à la communauté comme espace utopique ; en réalité, elle n'existe pas là où on en est. C'est très subjectif. La notion de communauté est faussement existante : on pense faire tenir quelque chose ensemble, mais c'est un jeu de masques. Les personnages que je crée recherchent la communauté, mais cette communauté n'est pas en capacité de les accueillir, ni de reconnaître les différences présentes. Ils sont au ban des normes sociales, politiques et économiques. Tout ce qui est de l'ordre, ou pour utiliser un grand terme althusserien, de « l'appareil idéologique d'État », n'est pas en capacité de fédérer la communauté. Mes textes sont donc la recherche d'une communauté à venir... Cela passe nécessairement par un principe de destruction de communautés non viables.

Toute émancipation devrait-elle donc être, littéralement, « hors normes » ?

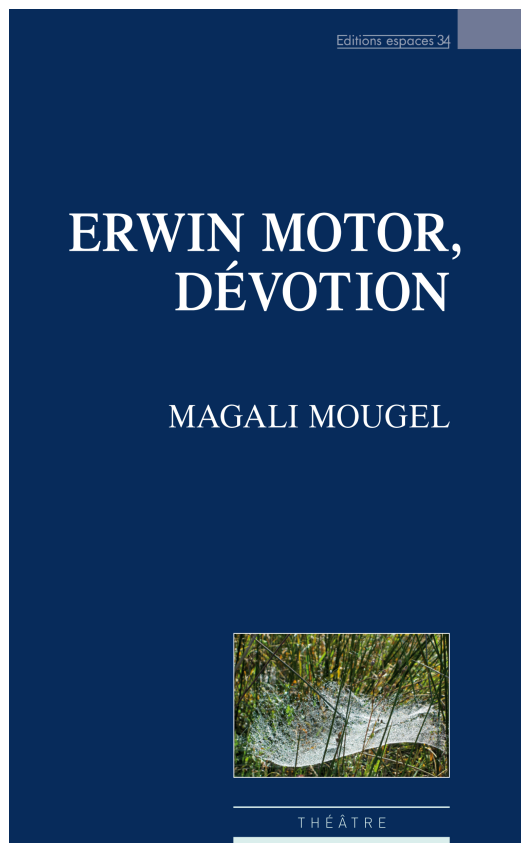
Non, je ne pense pas. Tu peux travailler à ta propre émancipation avec des œuvres, dans un rapport à la vie qui est normé, qui est en accord avec les idéologies dominantes... Ce qui m'intéresse pour ma part, ce sont ces parcours qui sortent du cadre, qui visent la destruction d'un vieux monde, celui bâti par une idéologie patriarcale et libérale. Ce vieux monde n'est pas en capacité d'accepter dans sa communauté des figures comme celles que je décris.

L'homme est systématiquement décrit comme un être étouffant, violent pour la femme...

Un certain type d'hommes !

Certes, mais comme vous ne parlez jamais des autres...

C'est un choix que je fais parce que la figure d'homme qui est véhiculée aujourd'hui ne prend pas en compte la complexité. Mon engagement est de dire qu'il y a une autre communauté possible. Il s'avère que ça passe par un acte sans retour : la mort, l'épreuve du feu... C'est symbolique : la destruction est une étape nécessaire vers la reconstruction. Ce que je questionne, c'est l'héritage culturel reçu. *Erwin Motor* est ainsi



une tentative de comprendre ce qu'il advient d'un couple quand la femme travaille et que l'homme ne le peut pas, quand une femme veut aller au bout de son travail parce qu'il fait sa fierté. Il y a là une possibilité d'émancipation. Cela part d'un exemple très concret : les voisins de mes parents. Les héros que j'ai envie de porter sur le plateau, ce sont des gens que je ne croise pas dans les livres : leurs parcours de vie me rendent perplexe, me donnent envie de réinventer la mythologie.

La mythologie, classique et contemporaine, est effectivement fort présente dans vos textes, par l'emploi de certains prénoms, tels que Lilith ou Lédà, par la reprise des *Liaisons dangereuses* dans *Erwin Motor*... Quel rôle la mythologie revêt-elle ?

Ma première réponse paraîtra évidente, mais néanmoins indispensable. Dans *Erwin Motor*, mes personnages portent le nom des *Liaisons dangereuses*. Si je les avais appelés Yvette, Jean-Michel et Ahmed, je pense qu'on ne prendrait pas cette tragédie, ces figures, au sérieux. La mythologie, ce sont des récits de fondation universels, et non réservés à une élite. Si *Lilith à l'estuaire du Han* avait été appelé *Véronique à l'estuaire du Han*, auriez-vous porté le même intérêt à ce texte ?

Probablement pas.

Voilà. La réponse est la même à chaque fois. Je revendique une intertextualité, probablement parce que j'ai été médusée par *Les Métamorphoses* d'Ovide. Lorsque je nomme mon recueil *Guérillères ordinaires*, je m'inscris dans une tradition poétique et romanesque, dans des grands classiques : la fin de Lédà est empruntée à Rimbaud. Je ne pars pas de rien. Nous avons besoin de ces grands miroirs pour regarder notre petite existence. Dans le même temps, je n'ai pas envie que ça fasse écran. La mythologie n'est rien de plus qu'un fait divers, au même titre que l'affaire Courjault pointe un dysfonctionnement dans la société :

Œdipe tue son père, épouse sa mère, a des enfants qui sont ses frères et sœurs, se creve les yeux... c'est une succession de faits divers ! Quand tu écoutes la vie des personnes, tu as parfois l'impression de te retrouver dans une pièce de Didier-Georges Gabily : la grande mythologie et la toute petite histoire ne cessent de nous traverser. Nous n'échappons pas aux récits fondateurs, sous peine de réduire le fait divers au chien écrasé.

En somme, vous affirmez la nécessité du symbolique dans le récit...

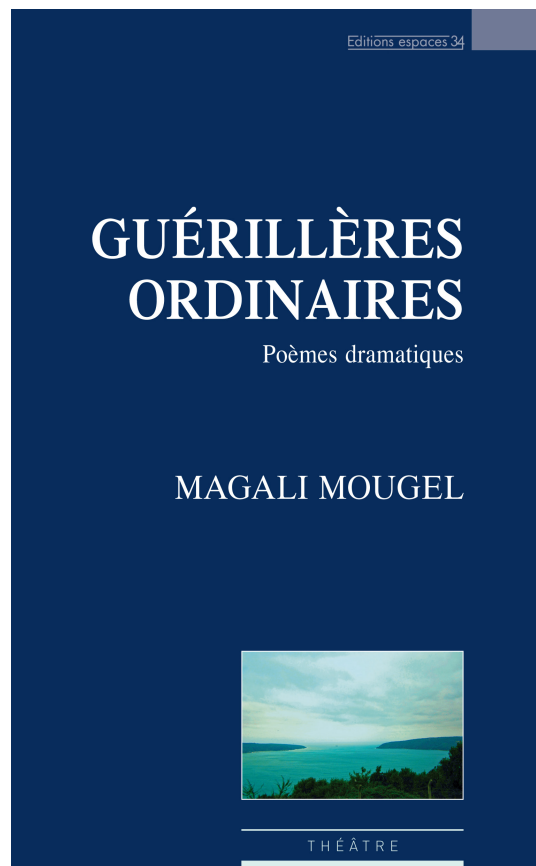
Oui, à la manière du conte. Il y a un moment où la parole prosaïque du quotidien n'est plus en capacité de faire récit : il faut ouvrir d'autres espaces tels que le rêve, la symbolique. Les mythologies antiques, au même titre que *Les Quatre saisons* de Vivaldi, sont des tubes qui nous accompagnent, qui participent de notre construction sans le savoir et qui permettent une reconnexion à l'intime. Peter Szendy a écrit un très bon livre sur le sujet, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*.

Tout peut-il devenir mythologie, selon vous, dès lors qu'il y a un principe d'identification ?

Oui, même Kim Kardashian ! Qui sait ? Ce n'est pas qu'un principe d'identification, c'est aussi un principe de fascination, médusant et avilissant. Ce qui m'intéresse, c'est comment le lieu, le temps ou un événement politique peut devenir un espace mythologique.

J'ai toujours considéré la mythologie comme un lieu fondateur, le mythe comme un récit permettant d'appréhender un peu de notre origine profonde... Ni Kim Kardashian, ni Nabila n'exprime quoi que ce soit de notre source intelligible et existentielle.

Elles expriment la déviance profonde.



Mais la déviance n'est pas originelle : elle est toujours une conséquence...

C'est vrai. C'est peut-être pourquoi je privilégie la dualité dans mes pièces, pour revenir à la question sur la relation que vous posiez plus tôt. Je ne suis jamais seule : il y a toujours une chose avec laquelle je vis et une chose à laquelle je m'oppose. J'ai appris, à force d'écrire, que tu travailles parfois contre toi, contre tous tes antagonismes intérieurs. Au fond, peu importe ce que je pense personnellement ; en revanche, ce qui m'intéresse, c'est de comprendre et d'écouter un personnage au moment où je le saisis, car mes personnages sont beaucoup plus intelligents que moi. Ils en savent plus que moi sur ce que j'ai écrit. Quand tu commences à être attentif à ce que tu produis, à comprendre ce qui t'échappe dans l'écriture, à voir là où ça te mène, tu t'aperçois que tu n'as que de grandes idées. Les lieux de radicalité vers lesquels se dirigent nos personnages nous échappent !

Avec une telle pensée, vous laissez un bel espace à la critique, c'est-à-dire à des lectures subjectives d'un texte...

Une œuvre ne se construit qu'avec ses lecteurs. Tant mieux, car j'ai rarement envie de parler de moi ! Ce que j'ai à exprimer l'est dans mes textes, à travers les héros que je décris.

Ce sont rarement des héros à proprement parler... Par endroits, j'ai l'impression que vous réécrivez, à votre manière militante, les *Vies minuscules* de Pierre Michon.

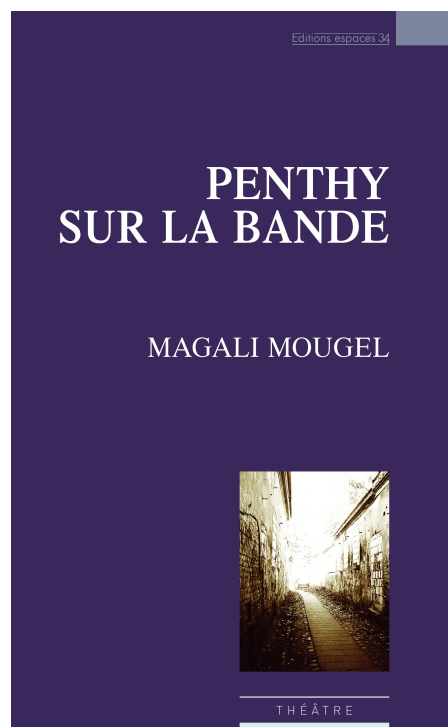
Je suis fasciné par ce livre, de même que par le travail de Dylan Thomas, avec qui j'ai mis Pierre Michon en regard lorsque je m'occupais des livrets au Théâtre national de Strasbourg. Dylan Thomas est un homme émerveillé par les personnes du bistrot du coin : *Au bois lacté* est pour moi un chef-d'œuvre de poésie et de sensualité. C'est l'histoire rêvée de ce qui pourrait se passer dans son village de pochetrons. Ce texte m'a beaucoup inspiré. Je m'inscris dans cette veine. Pour France Culture, j'ai écrit une fiction inspirée de la vie de ma tante : elle est une anti-héroïne. L'écriture est un espace de réparation symbolique. Il s'avère que cette femme est décédée l'an dernier, au mois d'août. Je me suis dit qu'il fallait réinterroger son parcours.

La quasi-totalité de votre œuvre est éditée chez Espaces 34 : pourquoi un tel choix ?

J'ai une confiance totale en Sabine Chevallier. Le terme « maison », dans maison d'éditions, a une réelle valeur pour moi. Quand tu rencontres les auteurs édités par Espaces 34, c'est une évidence : tu sais pourquoi tu appartiens à ce catalogue ; cela fait sens. J'ai une admiration sans faille pour l'œuvre monumentale de Claudine Galéa ; Jean Cagnard est quelqu'un qui captive et que j'aime ; Samuel Gallet fut une rencontre incroyable, à l'époque où j'étais à l'ENSATT ; les textes de Rémi Chechetto sont des ovnis... Tu comprends alors les choix de Sabine : elle ne soutient pas qu'un texte, mais aussi une humanité. Quand on en prend conscience, c'est une vraie joie. J'estime que c'est un privilège d'être éditée par Espaces 34.

Quelle influence exerce l'allemand sur vous ?

C'est une très belle question. Venant de l'Est, j'ai grandi à proximité de la frontière allemande, avant de vivre également à Strasbourg. J'ai un amour inconditionné pour les dramaturges et poètes allemands, notamment les romantiques : Goethe et surtout Hölderlin. Tout ce théâtre du quotidien me fascine. Je pense également à certains textes de Kleist, Fassbinder, Horváth... Je ne sais pas si je les rejoins dans leur pensée, mais ce qui est sûr, c'est que cela a entraîné un amour pour la langue allemande.



Au point de la laisser jaillir dans plusieurs de vos textes, comme *Penthy sur la bande*.

Je ne sais pas parler correctement une autre langue que celle maternelle, mais j'aime lire dans d'autres langues, surtout en allemand. C'est un endroit de pensée qui me fascine : il y a des choses qui ne peuvent s'énoncer que dans le rythme de la syntaxe allemande. J'écoute beaucoup de musique en général, et allemande en particulier, notamment les compositeurs baroques. Cela se sait peu, mais j'ai un passé de disquaire. Si je n'étais pas devenue auteure, je serais aujourd'hui disquaire : j'ai eu la chance de travailler pour une grande maison de disques, Harmonia Mundi, durant toutes mes études à l'université, entre 2001-2002 et 2007-2008. Elle avait à l'époque une quarantaine de boutiques en France, dont la troisième par ordre d'importance était à Strasbourg. C'est assez étrange : ce travail fut comme une parenthèse dans ma vie, en même temps qu'il l'imprègne considérablement. Je fus comme à la croisée des chemins, car Harmonia Mundi recherchait un responsable de boutique à la Cité de la Musique ; le directeur régional m'a recommandé de postuler... sauf qu'entre-temps j'ai eu une réponse positive de l'ENSATT.

Y aurait-il un lien entre le souffle musical et le souffle de votre écriture ?

Évidemment ! Ce qui m'intéresse, c'est cet endroit du corps, très organique, c'est-à-dire comment ça respire, comment ça traverse le corps, ce que tu mobilises de muscles et d'organes pour que la parole jaillisse et devienne peu à peu pensée. J'ai d'ailleurs fait de nombreuses recherches à ce sujet sur Antonin Artaud. Son œuvre compte beaucoup pour moi parce qu'il est l'un des auteurs français qui m'a permis de faire du lien entre l'espace de l'écrit et l'espace de l'oralité, de comprendre comment l'écriture, notamment la poésie, est une mobilisation du corps. Dans le même temps, c'est un auteur iconoclaste qui, dès qu'il met en scène, saccage le texte : tout le théâtre Alfred Jarry en est une preuve.

Propos recueillis par Pierre MONASTIER



Magali Mougel (DR)