

★ ENTRETIEN AVEC PAULINE HAUDEPIN



© Alona Martier

● ***Chère Chambre* est la deuxième pièce que tu crées au TNS, après *Les Terrains vagues* [pièce écrite alors que Pauline Haudepin était élève à l'École du TNS (section Jeu), présentée dans le cadre d'une carte blanche en 2016 puis recréée en 2018]. Le départ de l'intrigue est: Chimène, une jeune femme de vingt ans dont on pourrait dire qu'elle a tout pour être heureuse, décide d'offrir son corps, un soir, à un inconnu sans-abri, atteint d'un mal contagieux et incurable; cet événement vient bousculer sa cellule familiale et affective. Avec cette pièce, tu traverses de grandes thématiques — l'amour, la mort, la peur, le don de soi... Te souviens-tu du point de départ de l'écriture?**

Le processus a été long et il y a eu deux points de départ. La première intrigue que j'avais imaginée n'apparaît maintenant que sous forme de trace, à la fin: un couple dont la fille a disparu — elle est mourante — héberge dans la chambre de l'absente un jeune homme étranger.

Le deuxième point de départ, la vraie naissance du projet d'écriture, correspond à ma relecture de *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel. Je m'intéresse aux mythes, aux motifs qui resurgissent et qui appartiennent à une sorte d'inconscient collectif — qu'on les identifie ou non, quelque chose se « reconnaît ». Quelle forme peut prendre ce resurgissement à une époque donnée? Pour écrire *Les Terrains vagues*, mon point de départ était le motif de la princesse enfermée dans la tour. Je l'avais inscrit dans un univers modernisé mais qui restait celui du conte, intemporel — un univers inventé. Pour *Chère Chambre*, je me suis saisie du motif du « baiser au lépreux », tel qu'on le retrouve dans *L'Annonce faite à Marie*. Dans cette pièce, Violaine est une jeune femme entourée de parents aimants, qui va épouser un homme qu'elle aime. Dans un élan de pitié, elle embrasse le lépreux Pierre de Craon et contracte la maladie — dont lui guérira miraculeusement. À partir de là, elle est bannie par sa famille, abandonnée par son fiancé et vit un long périple vers la sainteté...

Chez Claudel, ce motif du « baiser sacré » s'inscrit dans un mouvement d'écriture mêlé par une forme de mysticisme, par la foi. Je voulais explorer le versant profane de cet acte. Comment des notions telles que le sacrifice, l'acte gratuit, le don, qui ont des dimensions mythiques et religieuses, peuvent-elles résonner aujourd'hui? Avec quoi entrent-elles en frottement, quel court-circuit viennent-elles provoquer?

● **Le mot «idéal» revient dans la pièce, Chimène l'utilise à plusieurs reprises. Est-ce un déplacement de la foi claudélienne, une autre idée de l'absolu ?**

Oui, on peut le voir comme une correspondance, une autre forme de foi, qui n'est pas nécessairement liée à la sphère religieuse. Les autres personnages – même Domino, la compagne de Chimène, qui est aussi à la recherche d'un idéal – sont plus ou moins enracinés dans leur présent alors que Chimène pourrait sortir d'une pièce de Claudel. Elle porte une dimension intemporelle et s'inscrit dans un ordre de pensée «autre». Par un acte de douceur, un acte de don – et non par un acte de violence, c'est ce qui m'intéresse – elle vient renverser le petit ordre établi autour d'elle, lui-même étant le pendant du grand ordre établi à l'intérieur duquel elle est inscrite de force. C'est ce qui me passionne : comment un acte de douceur peut être aussi subversif, voire plus, qu'un acte de violence. Et comment il peut renverser, à son échelle, la vision du monde.

« Comment un acte de douceur peut être aussi subversif, voire plus, qu'un acte de violence. »

Les deux figures de jeunes femmes sont comme des « doubles inversés ». Domino incarne une forme de colère active. Elle a envie de tout renverser et, en même temps, est très inscrite dans le monde : elle travaille – elle est professeure de philosophie –, et elle trouve des manifestations concrètes à sa colère. Au fond, elle est une constructrice davantage qu'une destructrice. Chimène, elle, manifeste sa révolte d'une manière totalement autre, presque inconnue, que ses proches voudraient pouvoir déchiffrer, sans y arriver.

J'ai envie de cette forme de renversement : que l'incompréhension et ce qu'elle génère chez les proches – les déchets qui remontent à la surface, les contradictions et les hypocrisies qui se révèlent – apparaissent, finalement, beaucoup plus choquants et incompréhensibles que l'acte de Chimène, qui s'opère, lui, dans la transparence, dans une grande évidence.

● **Peux-tu parler des parents, Rose et Ulrich ? Il semble qu'ils ne comprennent pas leur fille Chimène et il y a une tension manifeste entre eux et Domino. Souhaites-tu parler de ce qui oppose deux générations ?**

Je n'avais pas du tout prévu ce conflit, il est apparu au cours de l'écriture. L'idée est de mettre en miroir les deux couples, qui racontent deux modèles très différents : celui des parents et celui des deux jeunes femmes. Ici, le couple parental apparaît comme un manteau avec une doublure. Quand Rose et Ulrich sont en conflit avec d'autres personnages – comme Domino – ils deviennent des avatars d'un tas de gens de leur âge. Mais quand ils sont entre eux, la peau de surface tombe. Cela m'intéresse, de parler d'un couple de gens de 55/60 ans dans sa grande intimité – notamment, aborder leur érotisme. Ce qu'ils vivent n'est pas simple : ils sont comme des archétypes en voie de disparition, qui sentent qu'on les pousse dehors et cherchent à subsister.

● **Leur «résistance» a des aspects comiques. Face à la mort programmée de leur enfant, ils semblent rajeunir : il est question, par exemple, de faire un voyage au Mexique, où Chimène devait aller. Avais-tu en tête cette idée d'appropriation par eux d'un espace de jeunesse devenu vacant ?**

Comme j'aime beaucoup l'humour noir, les endroits de frottements, j'ai écrit, sans l'avoir prémédité, des parents qui ont une manière d'aborder la perspective de la mort de leur enfant et le deuil de façon très particulière – presque par anticipation. Quand un couple

s'est construit une vie autour d'un enfant, de sa naissance à sa croissance jusqu'à l'âge adulte, on parle souvent du grand vide qu'il éprouve au moment du départ. Il faut apprendre à reconstruire sa vie autrement, réinventer. Là, c'est comme si ces parents démarraient un nouveau cycle sans laisser place au deuil, sans même attendre la disparition. Ils sont dans une sorte de déni étrange, comme s'il était possible de revenir en arrière. Ce qui a été inexploré ou refoulé retrouve une place. L'absence de l'enfant génère un joyeux chaos.

● **Alors que le point de départ est tragique, tu crées des espaces de comédie, d'exagération. Cette dimension de l'écriture est-elle importante pour toi ?**

Ce décalage s'est imposé. Je pense que ça correspond chez moi à un besoin de vitalité : plus le propos de la pièce est sombre – pas seulement parce qu'on y parle de maladie, de mort, mais plutôt parce qu'il y a un fond pessimiste, qui émane de ma propre mélancolie, contre laquelle je lutte dans l'écriture – plus il y a une tentative de renverser ça par le rire – même grimaçant – et par la vitalité, les lueurs, le goût du dérisoire. J'aime, face à l'événement énorme qu'est la mort d'un enfant pour ses parents, qu'on puisse saisir des détails un peu absurdes, des éléments du quotidien.

J'aime l'idée d'un père en slip sur son lit qui propose tout à coup à sa femme de ne pas aller travailler.

● **Dirais-tu que cet incroyable don d'elle-même de Chimène, avec la maladie mortelle qui en découle, met chaque personnage face à ses manquements ?**

Je pensais que cette thématique du sacrifice, du don – ce que la figure de Chimène porte – serait beaucoup plus au cœur de la pièce. Mais c'est un faux centre, on ne saura plus rien de cet homme à qui elle s'est offerte et cet événement, au final, n'est qu'un levier qui déclenche les rapports entre les personnages.

En écrivant, un déplacement s'est opéré. La thématique du deuil s'est imposée – au sens large : les renoncements personnels, la mort des idéaux, d'une confiance possible en l'avenir... La maladie de Chimène est devenue une métaphore qui trouve plusieurs variations, qui vient en révéler d'autres.

Quelle est la mélancolie du couple parental ? Quel malaise d'une génération affleure au travers du couple des jeunes femmes, enfermé dans une société lénifiante basée sur la précaution et le repli, sur la peur ? Je ne cherche à rien résoudre, mais plutôt à identifier la nuance précise d'un certain



© Jean-Louis Fernandez

mal de vivre, celui d'aujourd'hui, qui n'est pas le même que le spleen du XIX^e siècle par exemple. Trouver sa texture, sa couleur, et y balancer un peu de lumière de désordre, de force vitale.

● **Une bascule s'opère avec l'arrivée d'un personnage nommé Theraphosa Blondi. On comprendra à un moment que c'est une créature imaginaire, issue du travail de peintre de Chimène. On peut avoir l'impression qu'elle incarne la conscience des personnages, qui vient les aiguillonner là où ça fait mal. On peut aussi penser que c'est un double adressé à Domino, qui viendrait troubler l'ordre du monde, un peu comme le grain de sable qui grippe la machine. Que représente-t-elle pour toi ?**

Elle est tout ce que tu dis, elle agit comme un révélateur. Chimène peint des fresques et cette créature est manifestement issue de son imaginaire. Theraphosa Blondi va venir, plus ou moins en rêve, confronter chacun des personnages à sa maladie, son excès, son déséquilibre singulier : dans le cas de Domino, son excès de colère, chez la mère, Rose, une peur immense et un besoin de tout préserver, chez le père, Ulrich, une violence refoulée, manifeste. Chacun a sa maladie de l'excès et quelque part, Chimène est peut-être la moins malade !

Theraphosa Blondi ne pouvait apparaître qu'après l'acte de Chimène parce qu'étrangement, cet événement fait basculer les proches dans une dimension mythique et onirique. Ils sont déplacés hors de leur petit monde et de leurs petits enjeux. J'avais besoin d'un personnage venu du conte, venu d'une sphère onirique, pour les accompagner dans cette bascule, pour ne pas piétiner à l'endroit où ils sont. Une fois que le conflit est épuisé, que la parole a été épuisée, je voulais les mener dans une dimension où leurs prises de positions, leurs enjeux, leurs croyances ne valent plus grand-chose.

● **Le nom Theraphosa Blondi existe vraiment : c'est celui d'une araignée, une mygale géante. Cet animal a-t-il une symbolique particulière pour toi ?**

J'adore les araignées – et j'espère d'ailleurs qu'il n'y a pas trop d'arachnophobes dans le théâtre français car Theraphosa Blondi est le nom que j'ai choisi pour ma compagnie ! En ce qui concerne la pièce, je sais que c'est un animal qui peut déclencher une peur, voire une phobie, qu'elle évoque aussi ce qui est enfoui, ou ce qui s'est enlqué dans les toiles...

La mort annoncée de Chimène est un séisme pour ses proches mais, au fond, c'est un tout petit événement. Des choses qui nous



© Jean-Louis Fernandez

apparaissent énormes, avec un changement d'échelle, peuvent devenir dérisoires. Pour incarner cette relativité et ce regard différent, j'avais besoin de l'irruption d'une autre espèce d'être.

Dans cette pièce, j'ai voulu délibérément jouer avec des codes : commencer comme une pièce de chambre, familiale, un huis clos et, tout à coup, faire surgir une autre espèce à l'intérieur de cette cellule, opérer un renversement d'échelle et de vision. On est le nez dans cette famille, dans le drame comme seul médium de ce cercle et, soudain, Theraphosa arrive et on est transportés dans un autre règne, un autre monde. J'aime disperser, dans la pièce, des points de fuite, des brèches, des gouffres. C'est une «pièce de chambre avec fissures», dans les murs, dans la moquette. On bascule dans une autre vision possible, où le drame humain est relativisé.

« J'aime disperser, dans la pièce, des points de fuite, des brèches, des gouffres. »

● **Chimène semble n'avoir manqué de rien, pas davantage que ses parents. Est-ce un aspect important de la pièce? Dirais-tu que cette famille est d'un milieu plutôt bourgeois?**

Oui. Le milieu social des parents n'est pas du tout indifférent, c'est même une donnée importante de la fable : il s'agit d'un milieu protégé, suffisamment pour qu'ils s'autorisent à être dans une forme de déni. Mais on doit sentir que le père vient d'un autre monde, qu'il s'est laissé aspirer : il y a une forme de disparition du père dans l'univers de la mère.

Tout à coup, leur fille revient, atteinte d'un mal incurable – ce n'est, je le précise, ni le sida ni le Covid, c'est une maladie de théâtre, de fiction –, qui ne serait pas censé

les atteindre. Cette idée de l'impossible qui arrive et vient faire exploser en direct ce type de déni bourgeois m'intéresse. Mais j'ai envie de travailler sur des singularités, pas des archétypes. Je veux que la possibilité de projection soit la plus large possible.

● **Comment envisages-tu l'espace avec la scénographe Salma Bordes?**

De manière générale, mon esthétique emprunte beaucoup à la peinture et à la bande dessinée. Chaque création cherche à affirmer un univers autonome avec ses propres codes, ses propres couleurs.

Dans sa structure, *Chère Chambre* raconte une forme de disparition des frontières, de porosité : on part d'une «pièce de conflit», un drame familial à l'architecture assez identifiable, pour aller vers un effritement de la fable, qui répond à l'effritement de la fable personnelle des personnages. J'envisage, au fur et à mesure, que l'histoire et la langue ne soient plus le centre, que le corps, les présences, les images, reprennent possession des lieux. La scénographie imaginée avec Salma Bordes répond à ce mouvement. On part d'un décor plutôt naturaliste, qui pourrait être à la fois la chambre de Chimène et son atelier de peinture, mais dont les dimensions et le rapprochement extrême du public provoquent déjà une étrangeté. Puis on bascule dans un espace ouvert, où tout peut arriver, et où les différents lieux de la fiction coexistent sans frontières. Un espace plus proche, dans sa logique, de la danse-théâtre. Les peintures de Chimène sont progressivement dévoilées, et viennent structurer l'espace : on n'est plus dans son atelier, mais carrément dans son monde. L'idée de faire de Chimène une artiste peintre n'est pas anodin. C'est aussi un des endroits où je viens contredire la noirceur du spectacle.

● **Comment choisis-tu les noms de tes personnages? Par exemple, le prénom Chimène est-il une allusion au Cid de Corneille?**

Il n'y a aucun volontarisme. Le choix se fait vraiment de manière intuitive : les prénoms

apparaissent et quand c'est le bon, je le sens. En l'occurrence, ce qui m'est venu était un ensemble: Chimène Chimère. Le nom de famille reste secret, mais c'est «Chimère» qui me plaisait particulièrement. *A posteriori*, j'aime que le prénom évoque à la fois la Chimène du Cid et Chimène Badi. Cela parle de l'endroit où se situe la pièce: entre le mythe et le petit, entre la pop et le sacré.

J'ai réalisé qu'Ulrich, le prénom du père, est celui du héros de *L'Homme sans qualités* [de l'écrivain autrichien Robert Musil. Œuvre inachevée dont les deux premiers tomes ont paru en 1930 et 1932 en allemand et en France en 1957 et 1958 dans la traduction de Philippe Jaccottet].

Rose était un prénom assez évident: il y a une part d'enfance très forte chez ce personnage, elle «*voit la vie en rose*» et est dans un déni absolu de tout ce qui n'est pas de cette teinte – ce qui n'est pas sans violence. De la même manière que l'acte de douceur de Chimène est subversif, la violence de Rose s'exerce dans cette obsession de la douceur. Il y a une forme d'excès inverse.

Domino est venu tard. Le personnage a changé de prénom plusieurs fois. Il y a eu une vague de noms finissant en «a» – ce qui n'allait pas du tout. Un jour, j'ai entendu le prénom Domino et c'était une évidence. Le côté noir/blanc, la domination, on peut voir et entendre plein de choses avec ce nom.

En ce qui concerne Theraphosa Blondi, c'est l'inverse: le personnage est né du nom; c'est à partir de là que j'ai eu envie de projeter cette créature dans la pièce.

● **Tu parles de «pop» à propos du prénom Chimène, j'ai envie de te dire que je trouve la pièce «rock n'roll», peut-être est-ce lié à ce mélange d'énergies vitales et cette idée de se brûler, qui existe chez Chimène comme chez Domino...**

C'est sans doute une réponse à un univers lénifiant qu'on leur impose, qui est un univers factice puisque le monde brûle. Dans le cas de Chimène, on l'endort dans le doux, on lui chante des berceuses et elle va chercher à aller vers un endroit où elle ressent quelque chose. Elle préfère que ce soit dur et brûlant mais que ça existe, que ce soit vrai, qu'il y ait, tout à coup, une angoisse face à cet univers en carton-pâte construit sur le déni, construit sur des corps et des situations que les parents ne veulent pas voir.

Cette envie de se brûler que tu évoques me parle très fort, j'ai envie qu'on la ressente au plateau. Je ne veux pas monter cette pièce comme une chose sinistre ou trop sérieuse ou trop lyrique. J'ai envie que ce soit irrévérencieux, humble et arrogant en même temps. J'ai envie à la fois d'assumer que «c'est tout petit, tout ça», et qu'il y

ait de vraies présences sur le plateau, qui explosent, donnent envie d'exploser, qu'il y ait une forme de contamination positive.

Prendre pour point de départ la maladie, c'était aussi travailler sur l'idée qu'accepter la contagion, accepter la contamination a quelque chose d'infiniment positif. Par la suite, j'ai lu le roman de Mathieu Riboulet, *L'Amant des morts* [Éditions Verdier, 2008], l'histoire d'un jeune homme qui couche avec des hommes atteints du sida, et ça m'a bouleversée.

C'est d'ailleurs étrange de penser que nous allons jouer en pleine pandémie, ou post-pandémie. J'ai écrit le texte bien avant mais il va forcément résonner avec ce qui se vit. Certaines thématiques de la pièce, comme le principe de précaution roi, la peur de l'autre, la fracture immense dans les rapports entre les êtres, dans la société... nous nageons dedans.

Quand le Covid est arrivé, mon premier mouvement, par rapport à la pièce, a été la désolation : le regard allait forcément être déformé. Aujourd'hui, mon sentiment s'est presque inversé, dans le sens où il y a des propos qui résonnent particulièrement. Je pense aux mots de Domino «Y a-t-il ici quelqu'un pour me prendre dans ses bras? / Je cherche ici quelqu'un qui me prenne dans ses bras.» Ces mots, j'ai besoin et je suis très heureuse de pouvoir les dire et les faire entendre. ♦

**Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique
au TNS, le 17 février 2021**



© Jean-Louis Fernandez