

VERONIKA MABARDI :

« L'ÉCRITURE EST MON LIEU »

LOUISE VAN BRABANT

Dramaturge, nouvelliste, romancière, Veronika Mabardi fera prochainement son entrée dans la collection Espace Nord, avec la réédition de *Loin de Linden et Adèle*. La récente lauréate du grand prix du roman de l'Académie nous a accordé un entretien.

Comédienne de formation, tu as mis en scène, écrit et joué de nombreux spectacles avant de te consacrer pleinement à l'écriture, sous une multitude de formes différentes. Pourrais-tu revenir sur les débuts de cette carrière mouvante, qui te fait voyager entre la scène et le roman, le langage du corps et la parole ?

Le mot carrière est intéressant, déjà parce que je ne m'y identifie pas du tout. La première chose qui me vient, c'est une carrière comme celle où l'on nageait, adolescents... J'écris depuis toute petite, ça faisait partie de mon quotidien mais je n'imaginai pas que ça puisse être un métier. On avait un journal de quartier dans lequel j'avais une carte blanche pour écrire des histoires pour les enfants. Je lisais beaucoup, j'ai grandi à Louvain-la-Neuve qui est une ville où tout passe par le livre, par le savoir, par le langage, et déjà à dix-sept ans j'étais consciente de n'avoir pas d'expérience physique

de la vie et assez peu d'expérience avec les autres. Quand j'ai commencé l'académie, il m'a semblé assez évident que le théâtre pouvait m'apporter tout ça. Au théâtre, je pouvais enfin être avec d'autres, prendre part à des choses importantes – pas juste faire la fête, mais avoir un projet avec eux – et que ces choses se passent dans mon corps. J'ai eu un prof exceptionnel, Jean Mastin, quelqu'un qui nous regardait d'égal à égal. Il avait de grosses fardes avec plein de textes mélangés, il nous jetait là-dedans et nous faisions jouer des choses parfois très troubles, ce n'était pas du tout bienpensant ou politiquement correct, on faisait l'expérience de tout ça physiquement, dans la fiction, sans impudeur et dans un très grand respect. J'ai joué, par exemple, Marguerite dans *Hop Signor!* [Ghelderode], une femme amoureuse d'un bourreau, fascinée par le sang invisible sur ses mains. J'ai plongé dans ce personnage et Jean me laissait faire mon monde, il n'intervenait que

sur ma façon de jouer. C'est comme ça que je suis tombée dans le théâtre, qui me permettait de vivre plein de choses, d'explorer des zones un peu transgressives sans me mettre en danger. Jean nous donnait un terrain de liberté où je pouvais prendre tous les risques fantasmés sans être obligée d'aller faire n'importe quoi. Je me suis toujours demandé pourquoi, par rapport à d'autres gens que je fréquentais, mon frère par exemple, je n'avais pas plongé dans des zones vraiment troubles et noires, et je pense que c'est en raison de cet espace. C'était précieux.

C'est frappant cette façon que tu as de parler du risque comme d'une nécessité.

Il faut prendre des risques, pour être en vie ! Je voulais me débrouiller pour avoir une vie qui change tout le temps, et il y avait là une opportunité incroyable avec le théâtre. Ça me permettait aussi d'écrire ; à force

de travailler Baudelaire, Rimbaud et Savitzkaya, j'ai commencé à pasticher. J'écrivais déjà avant, mais j'ai introduit ça chez moi, c'était une période passionnante. Je n'avais aucune conscience de la réalité du milieu, mais devenir comédienne est devenu une évidence. C'était un grand rêve, je retrouvais tout là-dedans : l'amitié, le rapport à la langue et au texte, le rapport au corps, la possibilité d'aller très loin dans l'imaginaire et puis de revenir. J'ai demandé à Jean : « *tu crois que j'en suis capable ?* », sous-entendu : « *est-ce que je suis douée ?* », il m'a répondu que c'était vraiment une mauvaise manière de poser la question. « *Est-ce que tu as envie de le faire, ou pas ?* », les gens qui en font sont ceux qui ont envie d'en faire. C'est un discours que je n'ai plus jamais entendu nulle part. Après, ce sont les examens d'entrée où, à l'époque, il était normal de dire : « *toi, tu n'es pas douée* », sans justification. C'était aussi correspondre très clairement à des standards physiques. C'est là qu'a commencé une sorte de lutte et une logique de carrière à laquelle j'ai échappé, justement parce que je ne correspondais pas. Je n'avais pas envie de ça.

Tu n'y as pas retrouvé ce que tu cherchais à ce moment-là ?

Eh bien si, parce que j'ai retrouvé des copains ! Avec Frédéric Dussenne, on a fondé les Ateliers de l'échange, le rêve de troupe a pris forme. Pendant dix ans cette troupe a existé, on répétait, on passait d'un poste à l'autre : sur certains spectacles je pouvais écrire, sur d'autres je pouvais mettre

en scène, d'autres faire la régie, d'autres faire la caisse. On bougeait beaucoup, dans toute la Belgique et la France. C'est Frédéric le premier qui m'a proposé d'écrire une pièce, d'adapter une de mes nouvelles pour la scène en s'engageant à la monter. À l'époque, j'avais le choix entre continuer à être toute seule chez moi, travailler dans la littérature, ou directement vivre cette expérience et travailler avec les acteurs. Ce premier texte était fondateur, il est issu d'un journal de personnage que Frédéric nous avait demandé d'écrire lorsqu'on montait en semi-amateurs *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, de Giraudoux. Mon journal de la Cassandre de Giraudoux est devenu une nouvelle, que j'ai adaptée ensuite.

C'est amusant à quel point tout s'imbrique, passer du texte de théâtre à la nouvelle pour revenir au théâtre !

Tout se renvoie, c'était ça que je recherchais et qui a continué sans arrêt avec les Ateliers de l'échange. Pendant dix ans, ça a été essayer des choses avec des acteurs, avoir un texte, le remettre en jeu l'année d'après parce qu'on changeait... Il n'y avait pas de texte figé.

Et maintenant, quand tu as entre les mains tes textes finis, en forme de livres, comment le vis-tu ? Y a-t-il un lâcher-prise ?

Cela dépend vraiment des textes. Le lâcher-prise intervient si on a vraiment le temps. Par exemple, pour le dernier [*Sauvage est celui qui se*]

[éditions Esperluète] savait depuis le début qu'elle publierait ce texte, mais j'ai mis trois ans à l'écrire. Ensuite, une année encore dans les corrections, les illustrations, etc. Avec Anne, c'est un processus très lent qui permet de lâcher prise petit à petit. Par contre, quand il y a une commande et qu'un an plus tard seulement le texte est monté et sort à l'occasion du spectacle, je suis toujours frustrée, parce que le processus n'a pas eu lieu. Pour moi, le théâtre reste au théâtre, c'est avec les gens et ça doit pouvoir bouger. Je ne suis pas très à l'aise avec la publication des textes, je reviens souvent dessus.

Je viens de lire les deux pièces originellement publiées par Émile Lansman qui vont reparaitre chez Espace Nord, *Loin de Linden* et *Adèle*. Comment les as-tu retravaillées pour cette réédition ?

Pour *Adèle*, plusieurs versions existaient déjà, et c'est bien qu'elles coexistent. Dans cette version qui va reparaitre, le fantôme de Maria est incarné par une comédienne. J'ai fait ça aussi dans l'idée de donner du travail à des actrices plus âgées. Dans le répertoire contemporain, il n'y a pas de place pour des gens au-delà de cinquante, soixante ans. *Loin de Linden*, les actrices l'ont créée lorsqu'elles avaient la quarantaine, et elles m'ont dit : « *on le jouera jusqu'à 80 ans* ! Je trouve très beau d'avoir vu Véronique Dumont et Valérie Bauchau vieillir là-dedans, c'est une belle aventure, qui est repartie d'ailleurs pour quarante dates.



Le théâtre offre la possibilité au texte d'exister dans la durée, ce qui est sans doute plus difficile avec le texte littéraire.

Oui, enfin cela dit, chez Esperluète, ça marche ! Le bouquin que j'ai sorti en 2011, *Les cerfs*, est toujours là, toujours sur les tables, ça laisse le temps de digérer les choses. C'est une relation très forte qui me lie à Anne, je ne pensais pas faire de livres autres que de théâtre avant de rencontrer cette éditrice. J'avais un peu laissé tomber l'écriture seule parce que je travaille dans l'immédiateté ; si un projet se propose avec des gens que j'ai envie de rencontrer, je vais aller de ce côté-là. C'est ce que j'ai fait en tout cas, plus ou moins jusqu'en 2013. Anne, qui est à la recherche du temps juste, m'a permis de travailler en me préoccupant uniquement des problématiques d'écriture. Il n'y a pas de problématique de format, par exemple – ça ne l'inquiète pas s'il s'agit d'un roman, un récit, un poème, un conte... C'est un livre. Le premier sur lequel on a travaillé ensemble est un texte en forme de plan, à chaque rue correspondait un texte. Il est sorti d'une résidence d'écriture dont la thématique était « enfin seule ». La question « de quoi ai-je peur ? » s'est présentée à moi, et il se trouve que la phrase « je suis une femme » me fait peur. Anne m'a dit : « essaie de mettre les choses sur une ligne, dans un livre tu ne peux pas te passer de cette ligne – après, tu peux jouer avec ça. » C'est très concret, un vrai conseil de plasticienne, et de là est sorti *Pour ne plus jamais perdre*. Ce plan est devenu une sorte de matrice, qui se vide et se remplit sans arrêt. Évidemment, je rêverais

de faire une chose comme *Le carnet d'or* de Doris Lessing ou *Les vagues* de Virginia Woolf, mais il se fait que la vie et les vivants reprennent toujours le dessus. Je me dis que je ferai ça quand je m'ennuie...

Mais on ne s'ennuie jamais ! Tu fais d'ailleurs beaucoup de choses différentes : tu animes des ateliers d'écriture, tu travailles avec des gens qui apprennent le français...

Tout ce que je fais tourne autour de l'écriture. L'écriture est mon lieu, plus encore depuis que je ne joue plus et ne mets plus en scène. Selon les moments de ma vie, je donne des justifications différentes à cet arrêt – j'aime bien l'idée que les causes suivent les actions. La vie fait que se présentent moins d'opportunités du côté du jeu, mais il y a tellement d'autres choses à faire ! À l'époque où se sont terminés les Ateliers de l'échange, j'avais mon premier enfant, ma fille qui avait fait la tournée, bébé, avec nous. La situation était différente quand on s'est retrouvés

en famille nucléaire : j'ai continué un temps à écrire et mettre en scène dans la compagnie de théâtre Ricochets, avec Mathieu Richelle et Béatrice Didier, mais j'ai réalisé que mon corps était occupé à autre chose et je suis revenue à mon centre, qui est l'écrit.

Mais écrire toujours, d'une certaine manière, avec d'autres personnes ?

Pas toujours, j'ai vraiment trois heures par jour à moi seule et c'est à partir de cette matière-là que je rencontre les gens. Pendant plusieurs années, j'ai animé des ateliers d'écriture avec Karyne Wattiaux et Mariska Forest face à un public mixte : des personnes en apprentissage d'écriture et des écrivains, plasticiens, musiciens. Tout le monde mettait ses compétences en commun, de même que les personnes qui participaient à l'atelier. J'ai ensuite donné beaucoup d'ateliers en milieu scolaire pour les 14-17 ans, j'aime beaucoup ce public, c'est un âge où tout est possible. J'ai eu aussi, grâce à Émile Lansman, une résidence



au Québec. On vivait trois semaines dans un centre en pleine forêt et on n'avait rien d'autre à faire que d'écrire. Des amitiés très fortes se sont tissées là-bas, j'y ai rencontré des gens qui ne faisaient qu'écrire, j'ai découvert que les Québécois soutiennent et s'intéressent à leurs dramaturges. C'était en 2002 ; en Belgique, à part Émile Lansman qui édite, soutient, impulse, peu de gens s'intéressaient à nous. À l'époque, je n'étais pas vraiment en lien avec des auteurs, je côtoyais des comédiens, des metteurs en scène... J'étais bien dans cette famille de théâtre, je ne cherchais pas vraiment à aller voir ailleurs, mais rencontrer ces gens-là et parler d'écriture avec eux m'a fait réaliser que j'adorais ça. Il n'y a pas vraiment de fil de carrière, plutôt un fil de rencontres. Et dessous, un fil d'écriture et une méthode.

Quel type de méthode ?

Avant d'écrire de la fiction, je tenais un journal, et ce travail du journal continue. J'écris d'abord pour moi

en continu et, de là, des choses s'extraitent qui deviennent de la fiction ou d'autres projets. Les carnets restent. Ce ne sont pas des carnets sanctuarisés, je les déchire, quand c'est fini je les jette. Je ne m'accroche pas, il y a quelque chose qui doit rester en mouvement. Recevoir le prix SACD-Scam m'a fait prendre conscience de cette méthode. Tout à coup, ce que je considérais être un défaut était récompensé ! Je pensais que j'étais dispersée, que je faisais de tout et que j'étais dilettante. Ce prix valorisait quelque chose qui n'était plus de l'ordre du dilettantisme, mais une manière de fonctionner en arborescence – et pourquoi pas ! Pourquoi faudrait-il être expert dans un domaine ? Ce qui parfois m'apparaissait comme une absence de ligne directrice, de but, ou comme de l'éparpillement prenait son sens. Quelqu'un me parlait des abeilles récemment, qui dansent pour communiquer, elles non plus ne vont pas tout droit – rien ne va tout droit dans la nature. Avoir travaillé avec Agnès Limbos, qui parle beaucoup de glanage, fréquenter Anne Leloup, qui est dans l'observation de ce qui est là, m'apaisait face à l'image que j'avais de l'autrice, de Virginia Woolf devenue folle, toute seule. Tout le monde n'est pas obligé de devenir folle ou d'être seule. On peut écrire sur des murs, écrire avec du son ou des corps. La ligne directrice de mon parcours serait cette volonté d'expérimenter les choses, peut-être. Je ne parle pas allemand, mais une amie m'a dit qu'en Allemagne il existe deux mots pour dire « expérience ». On peut dire « Erlebnis » ou « Erfahrung ».

« Erfahrung », c'est l'expérience dont on tire une leçon, et « Erlebnis » c'est ce qu'on vit. Je ne sais pas à quoi cela correspond pour eux, mais ça pourrait devenir le sujet d'un livre. En flamand aussi, on a deux mots, et en passant en français je suis obligée de mettre les deux sens dans le même mot. Parfois, je me sens à l'étroit dans le français.

J'allais justement te poser la question du bilinguisme.

J'ai passé mes trois premières années à la campagne, chez ma grand-mère flamande. Elle vivait dans une petite maison sur un grand terrain avec un potager et un verger, elle avait tout son temps. On sortait tous les jours, on allait cueillir des mures... Il y avait un rapport très fort au territoire et à ce patois louvaniste, qui est ma langue « maternelle ». Ça a eu beaucoup d'influence sur ma manière de fonctionner ; aujourd'hui, la sensation interne de la langue est différente. Si je dois penser, réfléchir vraiment, alors ce sera en français. Mais si je dois savoir ce que je ressens ou si une question vitale se pose, je vais plutôt parler en flamand. Si je dois mettre des mots dessus, je dirais que le français est la langue du discernement, tandis que le flamand est celle de la sensorialité. Mais puisque je suis passée en français intégral à partir de neuf ans, il y a tout un pan de vocabulaire que je n'ai pas : tout le vocabulaire politique, sexuel... En flamand, j'ai un vocabulaire d'enfant.

C'est précieux d'avoir l'enfance accessible, à portée de mot.

Vraiment, oui ! Quand j'essayais de retrouver le flamand pour un projet,



je tournais autour du mot *verlost*, je voulais dire *perdu*. Je confondais avec *lost* en anglais – *verlost* veut dire *délivré*. Quand j'ai trouvé *verloren*, j'ai fondu en larmes. C'est vraiment étrange comme la langue grand-maternelle s'est imprimée aux sensations. Changer de langue, c'est changer de corps. Je crois que la langue nous structure très fort. Je me suis toujours dit que le jour où je maîtriserais le vocabulaire du bricolage, de la prise électrique, je serais capable de changer une prise.

Il y a aussi chez toi ce souci de rendre accessible tes écrits, de façon très claire avec le projet *Rue du chêne*, par exemple, qui est issu de la collection « La traversée », laquelle propose des textes littéraires à des adultes « éloignés de la lecture ». Penses-tu que cette expérience continue à influencer ta pratique ?

J'ai adoré écrire *Rue du chêne*. Certains me disaient : « *tu ne te sens pas au rabais ?* » Mais non, je me sentais honorée. Je me demande souvent si ma grand-mère aurait pu lire ce que j'écris, ça reste important. Mon grand-père n'avait pas fini ses primaires, il est entré à l'armée pour avoir accès aux cours du soir qui lui permettraient d'écrire. Son obsession à lui, c'était que ses filles apprennent à écrire, parler français. Si je me mettais à écrire des choses que ces personnes-là ne sauraient pas lire, je me sentirais très bizarre. Il y a quelque chose de l'ordre de ne pas oublier d'où l'on vient, ne pas oublier les trajets et les combats de ceux qui étaient là avant nous. C'est

un héritage qu'on accepte ou pas, et pour le coup je l'ai pleinement accepté. Écrire *Loin de Linden* c'était vraiment ça. J'aurais pu écrire une autre pièce, j'avais de grandes tentations de remuer le passé, d'en faire quelque chose qu'une copine appelle « *partir en Festen* » ! Parce qu'il y avait de la matière, mais qu'est-ce que ça apporte ? J'ai préféré mettre ces expériences à égalité, face à face. Il y a une tension continue entre ne pas décapiter et ne pas tomber dans le *feel good*, qui ne m'intéresse pas tellement. Il s'agit de dire ce qui est, tout en laissant de côté ce qui n'apporte au débat que du drame.

Cela rejoint ce que tu disais dans *Sauvage...* : « écris ce qu'il y a » quand tu te trouves face à un blocage.

Je pense que le théâtre a vraiment aidé. J'ai beaucoup travaillé sur le mouvement dans l'espace ; c'est important de pouvoir se situer, de comprendre que tous les rapports de pouvoir s'inscrivent dans cet espace où l'on se trouve avec un autre acteur ou une autre actrice. Au théâtre, j'aime les spectacles où l'espace me raconte les relations. Il y a beaucoup de choses à faire avec le temps et l'espace, mais c'est plus facile avec le corps qu'avec l'écriture. L'écriture est toujours dans le passé. Écrire : « je suis ici », c'est très différent d'un comédien sur scène qui dit cette même phrase ! Ça devient vertigineux et c'est pourtant si simple. Cela rejoint l'idée que l'écriture appartient à tout le monde. Dans son projet, Karyne Wattiaux disait : « *les gens qui écrivent sont des gens, et tout le monde*

écrit ». Elle constatait que la barrière majeure n'était pas d'apprendre à écrire, mais d'accepter qu'on avait le droit d'écrire, et la capacité de le faire. Et là, j'avais honte de vivre de quelque chose qui puisse être une souffrance pour d'autres.

Mon rapport au livre est ambigu. À la fois, je ne pourrais pas m'en passer, et à la fois je me méfie d'une emprise qu'il pourrait avoir, d'un enfermement possible dans un monde imaginaire où tout se suffit. C'est une grande tentation de s'imaginer un monde pour échapper à celui-ci, qui pendant ce temps-là s'écroule, il y a un danger là-dessous, parce qu'il y a un grand pouvoir dans la fiction. Mais on est gavés de livres, on ne réalise pas ce que c'est de ne pas y avoir accès. Aller en Afrique a été une expérience très forte, être confrontée aux réalités du prix du livre là-bas, rencontrer des jeunes personnes, notamment au Mali, qui ont soif de livres et n'y ont pas accès m'a fait revoir ma propre adolescence privilégiée où je pouvais me permettre d'être éceurée par les livres. De même que voir ces universités où les étudiants sont passionnés, parce qu'ils ont besoin du savoir, me fait revoir la façon dont j'ai pu être blasée par ce monde-là.

Tu parles aussi, souvent, de transcrire plutôt que d'écrire.

Pour un projet, on était invités en tant qu'artistes à participer à *Bruxelles nous appartient*, qui est une banque de données de témoignages de Bruxellois, enregistrés par d'autres Bruxellois. J'ai adoré faire ça, transcrire, mais, sur papier, je n'ai pas