

## **Les Séductions espagnoles de Louise Doutreligne**

Evelio Miñano Martínez  
Universitat de València

### Résumé

Louise Doutreligne, dramaturge contemporaine, a récemment réédité une partie de ses œuvres avec le titre de *Séductions espagnoles*. Six œuvres, avec une septième annoncée (*La novice et le jésuite*) révèlent son intérêt pour la culture espagnole et montrent ses différentes modalités d'inspiration et d'écriture : à partir du théâtre classique espagnol (à titre d'exemple : *Don Juan d'origine*, inspirée de Tirso de Molina), du roman contemporain espagnol (*Signé Pombo*, inspirée de Vázquez Montalbán) ou de la littérature française de thème espagnol (*Carmen la nouvelle*, inspirée de Mérimée). Les *Séductions espagnoles* diffusent la culture espagnole en se fondant non pas sur un exotisme déformateur mais sur une connaissance passionnée. Les œuvres adoptent fréquemment une structure de théâtre dans le théâtre qui non seulement rapproche le référent espagnol du spectateur contemporain français, mais constitue aussi un élément fondamental pour la quête de sens, permettant à l'auteur de se distancier, voire de critiquer ses sources.

## Les Séductions espagnoles de Louise Doutreligne

Evelio Miñano Martínez

Universitat de València

Louise Doutreligne, auteur de plus d'une vingtaine de pièces dramatiques depuis *Détruire l'image* (1981)<sup>1</sup> jusqu'à la toute récente création de *Sublim'intérim* (2008)<sup>2</sup>, est associée à la compagnie « Influençènes » depuis 1986<sup>3</sup>. Son œuvre rencontre pour la première fois l'Espagne avec *Teresada'* (1987)<sup>4</sup>, inspirée de l'œuvre et de la vie de sainte Thérèse d'Avila. Ce n'était qu'un début et en 2007, commencera la réédition de plusieurs de ses œuvres déjà créées, sous le titre général de *Séductions espagnoles*, une série actuellement inachevée avec un septième volet annoncé : *La novice et le jésuite*. Ces sept pièces de théâtre, auxquelles on pourrait ajouter la toute récente *Sublim'intérim* en raison de la place qu'elle accorde aux personnages d'origine espagnole ou sud-américaine prouvent, ne serait-ce que par le titre donné à la série, que Louise Doutreligne a vraiment été séduite par l'Espagne.

Mais il était difficile de prévoir à la lecture de *P'tites pièces intérieures*<sup>5</sup>, qui regroupait en 1986 ses premiers ouvrages, que l'inspiration de Louise Doutreligne, comme son nom d'auteur le suggérait pourtant, allait franchir les frontières dans ses créations dramatiques. En effet, ses premières pièces se concentrent sur ce que l'on pourrait appeler *le très près* de personnages finalement plus ou moins comme tout le monde, dont les désirs et conflits intimes sont observés dans un cadre non spécifiquement marqué ou du moins peu éloigné du temps et de l'espace des spectateurs français contemporains. *Teresada'*, seulement un an après *P'tites pièces intérieures*, dévoilait un nouveau versant de cet univers dramatique, en se concentrant sur un personnage historique d'un autre pays, ses textes littéraires et, secondairement, ceux de certains de ses contemporains comme saint Jean de la Croix.

Dès lors, cette double trajectoire s'est prolongée : le théâtre du *très près* de Louise Doutreligne, modulant chaque fois ses thèmes, a donné des œuvres telles que *Lettres intimes d'Élise M.*<sup>6</sup>, *La bancale se balance*<sup>7</sup> ou, tout récemment, la pièce jouée mais non éditée *Le cinéma de Lucie* : fictions dramatiques qui se situent dans un contexte contemporain, parfois bien précisé comme, à titre d'exemple, *Les Jardins de France*<sup>8</sup>, étude de caractères et de mœurs d'un groupe de soixante-huitards qui se

---

<sup>1</sup> Louise DOUTRELIGNE, *Détruire l'image*, Paris : Théâtre Ouvert, 1981.

<sup>2</sup> *Id.*, *Sublim'intérim*, Paris : Editions de l'Amandier, 2008.

<sup>3</sup> Ce travail s'inscrit dans le projet de recherche HUM2006-08785 : "Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad" (Ministerio de Educación y Ciencia, Espagne).

<sup>4</sup> Louise DOUTRELIGNE, *Teresada'* (1<sup>re</sup> édition 1987), Paris : Editions de l'Amandier, 2007.

<sup>5</sup> *Id.*, *P'tites pièces intérieures*, Actes-Sud (Papiers), 1986.

<sup>6</sup> *Id.*, *Lettres intimes d'Élise M.*, Paris : Éditions des Quatre-Vents, 1999.

<sup>7</sup> *Id.*, *La Bancale se balance*, Paris : Éditions Théâtrales, 2004.

<sup>8</sup> *Id.*, *Les Jardins de France*, Paris : Éditions des Quatre-Vents, 1991.

retrouvent vingt ans après avec encore les blessures du passé, éloignés de leurs rêves de jeunesse.

L'attrait ressenti pour le théâtre espagnol s'est prolongé fidèlement depuis *Teresada*, adoptant plusieurs modalités qui montrent la richesse et la diversité des rapports de Louise Doutreligne avec la culture ibérique. En premier lieu, c'est le théâtre classique espagnol qui l'a séduite avec *Don Juan d'origine* (1991)<sup>9</sup>, pièce inspirée de l'œuvre célèbre de Tirso de Molina, puis *L'Esclave du démon* (1995) qui a pris finalement son sous-titre initial *Faust espagnol*<sup>10</sup> et rappelle *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. Mais l'Espagne moderne a été aussi source d'inspiration avec une traduction, très légèrement adaptée, de *La Casa de Bernarda Alba* de Lorca (2008)<sup>11</sup> et *Signé Pombo* (2003)<sup>12</sup>, une dramatisation de l'imaginaire *Autobiografía del General Franco* du romancier Vázquez Montalbán, attendue en réédition avec le titre de *Dans la peau de Franco*. Finalement, l'Espagne est aussi présente dans la littérature française avec la dramatisation de la célèbre *Carmen* de Mérimée dans *Carmen la nouvelle* (1993)<sup>13</sup> et elle le sera sans doute encore une fois avec *Les Lettres de la religieuse portugaise* comme le laisse deviner l'allusion de Jean-Luc Palliès à « Mariana/Guilleragues » à propos de cette œuvre<sup>14</sup>.

Ceci dit, on aurait tort de penser que le champ des référents culturels du théâtre de Louise Doutreligne se limite à l'Espagne ou que seule la littérature et les thèmes espagnols inspirent ses créations. La dramatisation de textes littéraires dépasse de loin les référents espagnols dans cette œuvre. Deux textes méritent en particulier d'être relevés : *Conversation sur l'infinité des passions* (1989) inspiré de Madame de Villedieu (*Les Désordres de la passion*), Crébillon-fils (*Les égarements du cœur et de l'esprit*) et Balzac (*La Duchesse de Langeais*), qui, comme le texte de la quatrième de couverture l'indique, nous rappelle, à l'ère de l'Internet, comment on faisait alors « l'amour avec notre langue française »<sup>15</sup>. On peut citer également la dramatisation de *Vita Brevis* (1989)<sup>16</sup> de Jostein Gaarder, fondée sur la lettre imaginaire que Floria, ancienne concubine de Saint-Augustin, écrit à celui-ci lorsqu'il est devenu évêque d'Hippone et lui envoie ses *Confessions* afin qu'elle se convertisse.

Quant au cadre culturel, il s'élargit sur le monde hispanique dans le récent *Sublim'intérim*, ouvrage spécifique dans la dramaturgie de Louise Doutreligne par son incorporation de chansons, créées spécialement pour la pièce et interprétées par les personnages eux-mêmes. Cette pièce se concentre sur une famille de la banlieue parisienne, dans une atmosphère actuelle de tensions économiques, sociales et culturelles. Cette famille est la preuve même de cet élargissement culturel de l'auteur puisqu'elle est composée d'anciens émigrés de la Guerre Civile espagnole, de sud-américains qui ont échappé à la dictature militaire argentine, de pieds-noirs retournés en France, de juifs et de Maghrébins. L'action se déroule tandis qu'ils font les préparatifs pour fêter les soixante-quinze ans de *mamita*, la grand-mère exilée d'origine espagnole et à cette occasion, ils en profitent pour accueillir les cousins de plusieurs pays d'Amérique du Sud.

---

<sup>9</sup> *Id.*, *Don Juan d'origine* (1<sup>re</sup> édition 1991), Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2007.

<sup>10</sup> *Id.*, *Faust espagnol* (1<sup>re</sup> édition 1995), Paris : Les Éditions de l'Amandier 2007.

<sup>11</sup> *Id.*, *La casa de Bernarda Alba* (d'après Federico García Lorca), Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2008.

<sup>12</sup> *Id.*, *Signé Pombo*, Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2003.

<sup>13</sup> *Id.*, *Carmen la nouvelle* (1<sup>re</sup> édition 1993), Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2007.

<sup>14</sup> Jean-Luc PALIÈS, « Les séductions espagnoles » in : L. DOUTRELIGNE, *Faust...*, p.7.

<sup>15</sup> Louise DOUTRELIGNE, *Conversations sur l'infinité des passions*, Paris : Éditions des Quatre-Vents, 1990, texte de la quatrième de couverture.

<sup>16</sup> Le texte n'a pas été édité.

Ajoutons que le Maghreb est aussi présent dans la dramaturgie du *très près* de Louise Doutreligne par le biais d'un double épisode du voyage, réalisé ou rêvé, d'une femme victime d'une blessure d'amour au Maghreb ainsi que ses amours troublantes avec un homme assez mystérieux de ce pays. Cette vocation d'élargissement des référents culturels dépasse l'Espagne vers le monde hispanique en général et le Maghreb ; elle se renforce dans une des dernières créations, *Le cinéma de Lucie*, par la place capitale occupée par l'allusion au poète persan Rumi. Cet élargissement culturel, comme le montre la banlieue parisienne de *Sublim'intérim*, se fonde autant sur une projection imaginaire dans d'autres temps et lieux que sur l'observation directe de la diversité des provenances culturelles dans le cadre français lui-même.

L'Espagne dans l'œuvre de Louise Doutreligne déborde donc largement le cadre d'une communication. Sans avoir l'ambition de percer le mystère de cette attirance, nous nous consacrerons à certains aspects que les *Séduction espagnoles* partagent entre elles et, parfois, avec les autres œuvres de l'auteur : la transmission de la culture et de la langue espagnole dans ces pièces, l'approche du désir confronté à la finitude du réel et la fréquence des encadrements dramatiques ainsi que leur importance pour la construction du sens dans ces œuvres.

En premier lieu, ces pièces de Louise Doutreligne contribuent nettement à une transmission de la culture espagnole, fondée non pas sur des constructions exotiques mais sur une connaissance passionnée de l'Espagne, de sa littérature et de son histoire. En d'autres termes, sans nier pour cela la dimension intuitive et mystérieuse d'une fascination, c'est bien l'Espagne que nous retrouvons dans les textes de Louise Doutreligne avec une nette intention de se faire comprendre par un public non espagnol.

Remarquons la fresque de la culture espagnole du siècle d'Or dans *Teresada*, construite à partir de brefs tableaux tirés de passages de la biographie de sainte Thérèse ou d'autres auteurs espagnols et faisant paraître sur scène des personnages historiques qu'elle rencontra : Francisco de Osuna, auteur de l'*Abecedario espiritual*, Jerónimo Gracián, son disciple, san Pedro de Alcántara, san Juan de la Cruz lui-même ou Ana de Mendoza, princesse d'Éboli, etc. Le cadre dramatique du *Don Juan* d'origine ajoute, de son côté, des références à la culture espagnole qui débordent le texte de Tirso de Molina dont l'auteur s'est inspiré. C'est le cas de la célèbre *Leyenda del reloj* de Madrid qui retrace la passion irrésistible de Philippe IV pour une novice du monastère madrilène de *San Bernardo* ou l'allusion à Juan de Tarsis comme modèle possible, entre tant d'autres, du personnage de don Juan. Le *Faust espagnol* rappelle aussi le théâtre classique espagnol à travers les allusions de Goethe, revenu des cieux, qui reconnaît que bien avant son *Faust*, Calderón avec son *Mágico prodigioso*, mais encore auparavant Mira de Amescua avec *El esclavo del demonio*, avaient déjà conçu un personnage qui vendait son âme au diable. *Carmen la nouvelle* continue cette tendance avec la particularité suivante : non seulement le texte de Mérimée est dramatisé, mais la plupart de ses notes qui informaient les lecteurs de son temps ne connaissant pas l'Espagne le sont aussi par le biais, soit de la traduction, soit de l'explication par les personnages au cours de l'action : proverbes gitans et *coplas* populaires avec leurs traductions, références culturelles aux *bandoleros*, aux courses de taureaux, détails précis tels que la *horchata* ou les *panecillos de Alcalá*, etc.

Finalement, *Signé Pombo* élargit les références à l'Espagne contemporaine. En fait, dans cette œuvre, nous voyons Pombo, ancien militant anti-franquiste, obligé pour des raisons économiques d'écrire une imaginaire autobiographie pour faire connaître la figure du dictateur. Non seulement l'Espagne de la Guerre Civile et le franquisme sont présents mais aussi l'Espagne actuelle et démocratique avec des références à son entrée dans l'Europe, le risque d'oubli par les jeunes générations de ce qu'a supposé pour leurs

parents et grands-parents la dictature, l'édition espagnole à la foire de Frankfort, etc. La création dramatique incorpore même des détails savoureux liés à la culture populaire actuelle espagnole, par exemple lorsque Juanito, l'adolescent à la game-boy pour lequel Pombo écrit en principe cette autobiographie, lui demande s'il est « BARÇA ou REAL »<sup>17</sup>.

Cette transmission de la culture du pays est complétée par l'emploi de la langue espagnole. Il est fréquent de trouver des mots, des phrases, des dialogues, des proverbes, de courts textes, la plupart du temps dans une organisation scénique qui donne leur traduction ou permet de les comprendre. À titre d'exemple le début de *Signé Pombo* : le personnage écrit fiévreusement, s'arrête puis traduit mécaniquement les voix qu'il entend du dehors, ce qui révèle dès le début que le projet accepté ne suppose nullement pour lui l'oubli des crimes de la dictature :

Voix : No te preocupes, vamos a dar un paseo...  
Pombo : (traduit mécaniquement, les yeux fixés sur le chèque) Ne crains rien, on va juste faire un petit tour...  
Voix : ¡Qué calor !  
Pombo : Il fait si chaud !  
Voix : ¡Ay, mira las estrellas !  
Pombo : Et puis regarde les étoiles ! (au son : enclenchement d'un revolver. Coup de feu violent. Pombo reprend le geste pan sur la nuque. Chute d'un corps. Course sur les graviers.) ¡Vamos, ahora el cuerpo al pozo !  
Pombo : ¡Allez, hop, maintenant le corps à la fosse !<sup>18</sup>

*Les Séductions espagnoles* sont donc propices non seulement à l'étude de l'interculturel mais aussi de l'interlinguistique par la double intégration de la culture et de la langue espagnole.

L'univers dramatique de Louise Doutreligne se concentre sur le désir, observé au plus près, dans ses diverses dimensions et surtout dans sa confrontation à ce que nous pourrions appeler la *finitude* quotidienne : un univers, aussi matériel qu'humain et social, qui ne peut satisfaire pleinement, quoique l'effort de vivre tous les jours puisse être porteur de petits trésors. D'une façon ou d'une autre, malgré leur dépaysement culturel, les *Séductions espagnoles* participent de ces clefs.

Quelle observation plus directe du désir que le désir de Dieu de Teresada' ? Une Teresada' séduite par Dieu et passionnée de Dieu, vivant de courts moments d'union mystique, mais confrontée par son effort de vivre à une finitude de l'existence, aussi bien parce que l'union mystique définitive y est impossible que parce que l'ordre et le pouvoir, éminemment masculins, imposent des entraves à son entreprise vitale. Teresada', cette femme qui désire, sera relayée dans la pièce suivante par d'autres femmes sous le charme du séducteur par excellence qu'est don Juan. L'auteur a ainsi l'occasion dans *Don Juan d'origine* d'étudier comment tant de femmes désirent mais, aveuglées par ce désir, affrontent à leur manière la finitude de l'existence. On est moins surpris de trouver à la suite une Carmen littérairement française mais espagnole dans la fiction, la séductrice par excellence, ou un don Gil, saint homme qui, succombant aux charmes de Lissarda et de Leonor, vend son âme au diable dans *Faust espagnol*. Ce sont encore le désir et la séduction qui sont présents dans l'action dramatique de cette pièce contemporaine lorsque le professeur Amboise Toussaint Faustus suggère à sa jeune

---

<sup>17</sup> L. DOUTRELIGNE, *Signé...*, p.24.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 5.

adjointe à la jupe fendue : « J'aurais besoin d'une adjointe plus...comment dire...plus...collaboratrice »<sup>19</sup>.

Finalement, même Pombo participe de cette perception de la finitude, quoique le désir en cause soit d'une autre nature : ancien anti-franquiste déçu, s'il accepte de donner voix dans la fiction au dictateur qui n'a finalement été vaincu que par la biologie c'est afin de « le tuer pour réaliser le rêve d'une moitié de l'Espagne ! L'Espagne des vaincus ! »<sup>20</sup>. C'est dans ce but qu'il fera parler le Général, mais lui aussi prendra la parole pour contester la version des faits ; pourtant son éditeur ne retiendra finalement que les paroles de Franco, sans les coupures contestataires de Pombo. Ce qui montre comment le désir de Pombo, qu'il attribue aussi à la moitié des Espagnols, ne s'accomplit pas : encore une autre manifestation de la finitude de cet univers de fiction.

Somme toute, ce détour par la culture espagnole est aussi une façon d'aller au *très près*, même au *plus près* de cette dramaturgie, le dépaysement de soi de tout spectateur qui se projette dans l'histoire et les personnages qu'il regarde sur scène étant multiplié par la distance culturelle, afin que le retour à lui-même, certainement à son propre désir et à son expérience intime de la finitude, se fasse précisément avec plus de force et d'énergie.

La plupart de ces œuvres insèrent une pièce dans un cadre créant ainsi deux univers dramatiques différents, éloignés dans l'espace ou le temps. Dans *Don Juan d'origine*, tandis que Mme de Maintenon dort dans sa chambre à Saint-Cyr croyant que les jeunes filles se couchent dans leurs dortoirs, celles-ci fatiguées de jouer les pièces moralisatrices *Esther* ou *Athalie*, composées comme on le sait expressément pour elles, se mettent à lire *El burlador de Sevilla* qu'elles se sont passé sous le manteau. La lecture glisse alors vers la création de l'œuvre par les pensionnaires elles-mêmes qui assument aussi bien les rôles que la mise en scène.

*Carmen la nouvelle* commence par la phrase : « En une heure je suis devenu fornicateur, parjure, assassin »<sup>21</sup> prononcée par le grand inquisiteur à la fin de la pièce *Une femme est un diable* tirée du *Théâtre de Clara Gazul*, Clara Gazul ayant elle-même tenu le rôle de la tentatrice à laquelle a succombé l'inquisiteur. Après les applaudissements, Clara Gazul, tenant la main de son traducteur Joseph l'Estrange, se présente au public parisien afin d'en finir avec les rumeurs qui circulent à son propos. Quelque temps après, dans un cadre plus intime, celui-ci raconte à Clara son dernier voyage archéologique en Espagne et lui donne le manuscrit de *Carmen* qu'elle se met à lire, lecture qui se transforme en création dramatique de la nouvelle. Il s'agit donc d'un encadrement dramatique directement inspiré de l'histoire littéraire car, comme nous le savons, Clara Gazul et Joseph l'Estrange sont des apocryphes de Prosper Mérimée.

Dans *Faust espagnol*, l'encadrement dramatique se produit à Paris, de nos jours, dans un jardin. Le professeur Amboise Toussaint Faustus, qui entreprend des recherches sur le *démonique* et le démoniaque, en compagnie de sa jeune et séductrice adjointe, attend une mystérieuse visite. À sa grande surprise, c'est Goethe en personne qu'il reçoit, revenu des cieux avec l'intention de lui donner quelques conseils pour sa recherche. Dans l'au-delà, Calderón lui a donné à lire *El esclavo del demonio* dont il s'est inspiré : c'est le début de la pièce insérée.

*Signé Pombo*, contient aussi un encadrement dramatique qui répond au cadre narratif du roman, mais de nature différente. La fiction autobiographique du roman est encadrée par deux entrevues entre Pombo et son éditeur, l'une au début de l'œuvre pour le convaincre du projet, l'autre à la fin lorsqu'il a reçu le manuscrit et décide de le

---

<sup>19</sup> *Id.*, *Faust espagnol* (1<sup>re</sup> édition 1995), Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2007, p. 14.

<sup>20</sup> *Id.*, *Signé Pombo*, Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2003, p.14.

<sup>21</sup> *Id.*, *Carmen la nouvelle* (1<sup>re</sup> édition 1993), Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2007, p. 11.

garder mais en coupant toutes les interventions de Pombo qui contredisent le Général. *Signé Pombo* procède à une profonde recomposition des rapports entre les univers de fiction encadré et encadrant du roman. L'autobiographie est d'abord dramatisée en faisant paraître et intervenir sur scène le dictateur à la fin de ses jours ainsi que sa veuve Carmen, et ce, malgré les difficultés qu'éprouve Pombo, fils d'une des victimes de Franco, à faire parler le Général. L'encadrement dramatique se construit avec plusieurs éléments de l'univers de fiction, sélectionnés et même développés. Ce sont d'abord les négociations entre l'écrivain et l'éditeur qui, contrairement au roman, s'étalent sur plusieurs séquences sans se limiter au prologue et à la fin. Des négociations qui montrent clairement le fossé infranchissable entre l'éditeur, qui veut surtout faire des affaires, et Pombo qui refuse que le Général, à qui il a donné paradoxalement sa voix, ne soit pas contredit. Ces négociations arrivent à des moments savoureux comme celui où le directeur littéraire voyant que « ça manque de sexe »<sup>22</sup> pour attraper des lecteurs demande si on ne pourrait pas introduire un épisode scabreux fondé sur l'admiration du dictateur pour les films de Sophia Loren. L'encadrement dramatique ajoute la rencontre avec Juanito, le fils de l'éditeur, qui écoute distraitement Pombo lui parler de Franco tandis qu'il est plongé dans sa game-boy.

*Signé Pombo*, certainement parce que l'acte d'écriture fait partie du roman de Vázquez Montalbán, met en relief les rapports intimes qu'il y a entre écriture, lecture et dramatisation dans le théâtre de Louise Doutreligne. Le glissement de la lecture ou de l'écriture à l'action des personnages y est fréquent, et pas seulement dans les *Séductions espagnoles* comme le montrent *Vita brevis* ou *Conversation sur l'infinité des passions*. Souvent, comme nous avons eu l'occasion de le voir, la lecture ou écriture est l'acte essentiel de l'univers dramatique encadrant qui provoque la transition vers l'univers dramatique encadré, un des moments les plus mystérieux et séducteurs de ces œuvres, plus encore s'il correspond aussi à un déplacement dans l'espace et le temps, à l'occasion vers l'Espagne séductrice<sup>23</sup>.

Mais les encadrements dramatiques ne se limitent pas à rapprocher l'univers dramatique espagnol du spectateur : ils contribuent au sens de l'œuvre, en particulier lorsque la morale explicite des œuvres espagnoles de référence est éloignée du traitement du désir ou de la sexualité dans l'univers dramatique de Louise Doutreligne, peu enclin à moraliser. Deux pièces peuvent servir d'exemple : *Don Juan d'origine* et *Faust espagnol*. L'encadrement dramatique de *Don Juan d'origine* trouble la condamnation divine finale de don Juan mourant sans confession ni absolution. En effet, l'identité du personnage qui joue le rôle du commandeur n'est point innocente : il s'agit de Mme de Maintenon, de plus somnambule, qui croit que les jeunes filles dorment gentiment dans leurs dortoirs. Il n'est pas indifférent que ce soit précisément cette femme à qui l'on désobéit qui assume le rôle du commandeur, émissaire et main du châtiment final de don Juan. Il suffit d'établir cette identité de personnages entre les univers dramatiques encadrant et encadré pour que la simple lecture moralisante soit un échec : si les jeunes filles échappent à l'autorité de Mme de Maintenon, qui est de plus ridiculisée, ne peuvent-elles pas échapper aussi à la moralisation et au châtiment final dont l'instrument est précisément le rôle joué par leur principale ? La fin de la pièce invite aussi à cette lecture : Mme de Maintenon se réveille d'un cauchemar où il a été question de l'Espagne et de l'enfer. Mais elle se rassure rapidement lorsque sa dame de compagnie lui apprend que les filles vont laisser bientôt l'étude de l'espagnol pour commencer celle de l'anglais, ce qui la fait se rendormir, calmée maintenant et répétant

---

<sup>22</sup> *Id.*, *Signé Pombo*, Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2003, p. 29.

<sup>23</sup> Un fait bien singulier dans la série des *Séductions espagnoles* est l'absence de cadre dramatique dans *La Casa de Bernarda Alba*, cinquième volet de la série et récemment publié (2008).

un mystérieux « God save the queen »<sup>24</sup>. La pièce espagnole encadrée joue de cette façon un rôle libérateur, quelle que soit sa morale interne, ce qui contraste avec le *topos* moralisant qui lui est fréquemment attribué.

Dans *Faust espagnol* l'encadrement dramatique véhicule même une critique explicite de certaines valeurs de l'univers encadré, rendant ainsi plus complexe l'interprétation de l'œuvre. La pièce de Mira de Amescua nous montre comment don Gil, un saint homme qui a succombé à la tentation, et Lissarda, par dépit amoureux, se mettent volontairement en marge de la loi des hommes et de Dieu, devenant voleurs de grand chemin. Don Gil vendra son âme au diable afin d'obtenir les faveurs de Leonor dont il s'est violemment épris puis finalement, suite à un surprenant imbroglio, il finira par se repentir et obtenir le pardon tandis que Lissarda, qui pourtant n'avait pas signé de pacte avec le diable, mourra de douleur. Ce n'est qu'un détail de la misogynie du texte, assumée par la femme elle-même –« je ne discerne rien parce que femme je suis mais j'ai pris ma décision »<sup>25</sup> – qui n'échappe pas aux personnages de l'univers dramatique encadrant. Ainsi, Goethe critique ouvertement l'auteur espagnol pour avoir pardonné si facilement à don Gil face à Lissarda, faisant face aux institutions de l'Église :

Tandis que Lissarda, elle... femme, alors évidemment... Que de bêtises dans les institutions de l'Église ! Moi, je m'inclinai devant le Christ de la même façon que j'adorais le soleil, mais si on m'avait demandé de me courber devant un os ou un pouce de l'apôtre Pierre ou Paul, j'aurais dit de grâce, laissez-moi avec vos absurdités !<sup>26</sup>

Et il s'ensuit alors un débat entre le démoniaque et le *démonique* qui nous place dans un cadre différent des positions morales et théologiques de Mira de Amescua :

Le Démonique est ce qui ne peut s'expliquer par la raison ou l'intelligence [...] le diable est démoniaque, il est beaucoup trop négatif pour être démonique. Le Démonique se révèle dans une activité entièrement affirmative.<sup>27</sup>

Les encadrements dramatiques ne sont donc point de purs ornements. Non seulement ils rapprochent la pièce à référent espagnol du spectateur français contemporain de l'auteur, mais ils créent des fissures de sens dans les modèles adaptés, forçant une lecture d'ensemble et des univers dramatiques encadrant et encadré pour tenter de donner un sens.

L'œuvre dramatique de Louise Doutreligne est vraiment séduite par l'Espagne, aussi bien au sens commun du terme qu'au sens étymologique : « emmenée à part, à l'écart »<sup>28</sup> vers l'Espagne, mais pour revenir avec plus de force au *très près* du désir et des passions qu'elle observe. Un détour fondé sur une connaissance profonde des sources littéraires espagnoles, bien loin des exotismes déformateurs. Souvent, le point de départ est un univers dramatique proche du spectateur français qui encadre un autre univers inspiré par la littérature espagnole, tandis que la transition de l'un à l'autre se fait par un acte de lecture ou d'écriture d'un ouvrage et que des personnages de l'univers encadrant assument alors des rôles dans l'univers encadré. Structure fondamentale dans la mesure où elle donne des pistes pour la lecture que fait l'auteur de

---

<sup>24</sup> L. DOUTRELIGNE, *Don Juan ...*, p. 160.

<sup>25</sup> *Id.*, *Faust espagnol* (1<sup>re</sup> édition 1991), Paris : Les Éditions de l'Amandier, 2007. p. 30.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 121 et p. 122.

<sup>28</sup> *Seduco* : emmener à part, à l'écart (Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*).



ses sources, pour lesquelles il peut se passionner sans abandonner la distance nécessaire pour les critiquer s'il le faut.

Nous rejoignons ainsi une construction dramatique baroque et bien connue de la littérature espagnole : le théâtre dans le théâtre. Car la séduction par l'Espagne est une séduction par le théâtre dans toute son extension, surtout dans la mesure où tout théâtre dans le théâtre matérialise le moment mystérieux qui permet de passer de l'univers réel à celui de la fiction dramatique, mise en abyme au moment où les lumières s'éteignent dans la salle et la pièce commence. Ceci dit, on peut retenir la réponse de Goethe au docteur Amboise Toussaint Faustus lorsqu'il lui demande si, dans le rôle de saint homme qu'il a joué, le péché de la chair lui a plu :

Non, en vérité, c'est le théâtre qui m'a plu. LE THEÂTRE ! On oublie tout, jusqu'à soi-même ! C'est inimaginable ! On a l'impression de subir une cure, un grand lavage externe et interne.<sup>29</sup>

Réflexion capitale pour cet univers dramatique car, elle vient après les réserves de Goethe au sujet de certaines orientations morales de Mira de Amescua et elle nous permet de comprendre quel était le paradis annoncé avant de commencer à jouer la pièce insérée : « Je vous promets à tous un avant petit-goût de paradis ! »<sup>30</sup> avait-il dit.

Reste à percer l'énigme qui a fait que, si souvent, ce soit une séduction espagnole qui mène au paradis des planches !

---

<sup>29</sup> L. DOUTRELIGNE, *Faust...*, p. 121.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 27.