



JULIE'S PARTY

**Comédie de
Genève**
www.comedie.ch

Tatiana Lista
T. +41 22 809 60 76
tlista@comedie.ch

Tiziana Bonghi
T. +41 22 809 60 76
tbongi@comedie.ch

Grande Salle - Mise en scène Luk Perceval
Backstage - Mise en scène Tiago Rodrigues –
Pascal Rambert – tg STAN
Amir Reza Koohestani – Christiane Jatahy

d'après *Mademoiselle Julie* de August Strindberg

du 11 au 30 septembre 2018
Comédie de Genève / La Bâtie-Festival Genève

Dossier Pédagogique

Julie's Party

Générique

Grande forme

Luk Perceval – Mademoiselle Julie

Texte : Mademoiselle Julie de August Strindberg, Editions Circé, traduction Terje Sending, adapté par Luk Perceval et Pauline Beaulieu

Mise en scène : Luk Perceval

Dramaturgie : Pauline Beaulieu

Scénographie: Philip Bussmann

Lumières: Mark Van Denesse

Costumes : Ilse Vandenbussche

Avec :

Julie : Bettina Stucky

Jean : Roberto Jean

Petites formes

Tiago Rodrigues – Une autre fin

Texte : Tiago Rodrigues

Mise en scène : Tiago Rodrigues

Avec :

Marie-Madeleine Pasquier et Pierre-Isaïe Duc

Pascal Rambert – « christine »

Texte : Pascal Rambert

Mise en scène : Pascal Rambert

Avec :

Gwenaëlle Vaudin

tg STAN - Cuisine

Texte : Mademoiselle Julie de August Strindberg

Mise en scène : tg STAN

Avec :

Rebecca Balestra et Arnaud Huguenin

Amir Reza Koohestany – Miss Julie

Texte : Mademoiselle Julie de August Strindberg

Mise en scène : Amir Reza Koohestany

Avec :

Maxime Gorbatchevsky et Viviane Pavillon

Christiane Jatahy – Julia-O Filme

Film : Christiane Jatahy d'après *Julia*

Introduction

Ouverture de notre saison, au sens musical du terme, *Julie's Party* donne le ton. Celui des enjeux esthétiques et politiques du théâtre auquel nous croyons : un théâtre comme une fête qui déborde la scène pour se déployer partout, un théâtre ancré dans son histoire, un théâtre-laboratoire où s'éprouvent des formes nouvelles. *Julie's Party*, une sorte de machine à infidélités, un kaléidoscope de réappropriations, un mobile qui aurait pour titre *Mademoiselle Julie* et sur lequel viendraient s'accrocher des dispositifs variés, comme autant de lectures différentes.

Nous avons demandé à six artistes que nous aimons, et qui reviendront cette saison, ou les suivantes, de travailler autour, avec, à partir de *Mademoiselle Julie* de Strindberg. Un hommage complice à Mathias Langhoff, parce que sa Julie nous a scotchés il y a 30 ans dans cette même Comédie, parce que sans lui La Nouvelle Comédie ne serait peut-être pas en train de sortir de terre aujourd'hui.

Julie's Party est l'occasion pour vos élèves de découvrir un **texte phare de la fin du XIX^e siècle**, un moment clé de l'histoire du théâtre, celui de **la crise du drame**. Des auteurs comme Strindberg, mais aussi Tchekhov et Ibsen inventent de nouvelles formes pour déconstruire celles du **théâtre bourgeois**. *Julie's Party* permet d'aborder l'histoire du théâtre à partir de ce moment charnière et d'évaluer ses répercussions sur la création du XX^e siècle. Cette soirée autour de *Mademoiselle Julie* offre également la possibilité de sensibiliser vos élèves à la question de la **réappropriation** et à la notion de **patrimoine des arts vivants**. Comment une création d'il y a trente ans influence le choix du spectacle d'ouverture d'une nouvelle direction et donne l'impulsion de programmation des années à venir, avec la perspective de la Comédie de Eaux-Vives ?

C'est aussi la possibilité d'aborder les thématiques suivantes :

- les rapports hommes-femmes ;
- le phénomène #metoo ;
- la question des classes sociales.

C'est enfin le plaisir de découvrir des lieux normalement inaccessibles au public comme le stock des costumes ou une loge et de permettre aux élèves de découvrir le travail incroyable de six grands metteur-e-s en scène internationaux qui sont les fers de lance de la création théâtrale aujourd'hui.

Comment cela se passe ? En amont de votre venue au théâtre, nous établissons d'entente le parcours¹. Tous les parcours commencent par la mise en scène de Luk Perceval sur le grand plateau, puis à la fin de la représentation, vous êtes aiguillés dans les différents lieux par le personnel d'accueil, suivant le parcours préalablement établi.

Activités pédagogiques

- présentation en classe
- visite du théâtre
- atelier jeu
- brunch sur la thématique « Dire son désir » le samedi 22 septembre à 11h00 avec Belinda Cannone.

¹ Un descriptif des différentes propositions se trouve à la page suivante.

Variations autour d'un texte

Alors **Luk Perceval** réécrit l'histoire et enfonce le clou : sa Julie est une bourgeoise blanche ayant passé la cinquantaine, date de péremption des femmes en Occident, et Jean, un tout jeune noir.

Les rapports de domination et de soumission se trouvent ainsi à la fois actualisés et complexifiés. Ce sont des rapports marchands dans lesquels chacun utilise l'autre, l'une pour échapper à la solitude des liens Tinder, un marché sur lequel elle n'a plus aucune valeur, l'autre pour surseoir à la misère économique. Donnant/donnant.

Ca, c'est sur la grande scène.

Et puis tout autour dans les studios, l'atelier costume, celui des décors, les entrailles de la scène, les loges des comédiens des metteur.e.s en scène, de celles et ceux qui aux quatre coins du monde créent les univers les plus intenses, nous racontent ou nous montrent ou nous font entendre, dans des petites formes aux dispositifs les plus disparates qui sont autant de gestes artistiques personnels, comment cette Julie résonne en eux, ce qu'elle nous dit encore brutalement des liens entre les femmes et les hommes, du désir féminin, des rapports de classe mais aussi des préjugés raciaux.

Il y aura là :

Christiane Jatahy, metteuse en scène brésilienne. *Julia-O filme*.

Elle a créé le saisissant *Julia* qu'on a pu voir à Genève en 2014. De la pièce de Strindberg, Christiane Jatahy gardait la trame affûtée : un corps à corps social et érotique dans lequel basculent les rapports de force. Les relations de classes y étaient tendues jusqu'au paroxysme de la domination raciale. Car c'est son chauffeur noir que Julia, fille de la bonne bourgeoisie des quartiers chics de Rio, se mettait en tête de séduire. Par le biais du procédé de la caméra directe, Jatahy élaborait un dispositif scopique qui insistait sur le regard qui en est l'origine et sur l'effet de capture qu'il induit, tout en complexifiant le fonctionnement de la fiction théâtrale.

Pour notre *Julie's Party*, elle nous offre, en exclusivité, un film inédit, *Julia-O filme*, tourné pour le spectacle.

Pascal Rambert, écrivain et metteur en scène français. « *christine* ».

Pour nous il a écrit « christine », avec une minuscule insiste-t-il. Un texte pour une comédienne, dans la grande loge. « J'ai écrit "christine", dit-il, parce que souvent je pense aux acteurs et aux actrices qui attendent dans leur loge la prochaine entrée et qui entendent dans les retours les grandes déclarations d'amour les grandes émotions alors que eux ou elles entrent en scène disent trois mots et sortent. J'ai pensé à tous ces personnages qui sont comme ces personnes que la vie réelle ne regarde pas. Et qui en silence se préparent à tout renverser. »

tg STAN, collectif belge. *Cuisine*.

Pour cette petite forme, ils n'ont pas choisi une salle de théâtre. Non, ils ont voulu le petit coin cuisine. Un coin où les corps des acteurs, deux acteurs suisses, Rebecca Balestra et Arnaud Huguenin, se frottent contre ceux du public. Un moment de proximité des corps, des odeurs et des regards. Un moment de sensualité.

Amir Reza Koohestani, metteur en scène iranien. *Miss Julie*.

Les affres intimes de Julie vont bien à ce metteur en scène iranien si singulier.

Tiago Rodrigues, metteur en scène portugais. *Une autre fin*.

Tiago Rodrigues réécrit la fin de la pièce. Julie ne meurt plus. Jean et elle ont ouvert l'hôtel dont ils rêvaient dans la pièce. Dans l'atelier des costumes, ils discutent des affaires du quotidien. Tiago Rodrigues a transformé la tragédie en « histoire normale », dit-il.

Pistes pédagogiques

La contestation des formes : on connaît l'histoire : une nuit de la St-Jean, mademoiselle Julie s'introduit dans la cuisine et séduit Jean, le valet de son père. *Mademoiselle Julie*, appartient à la première période de Strindberg, celles de tragédies intimistes s'inscrivant dans la lame de fond naturaliste que connaît la littérature européenne sous l'impulsion de Zola et du groupe de Médan. Dans cette pièce, sa deuxième, il malmène les conventions du théâtre bourgeois et de la pièce bien faite, « il bouscule les règles et les usages de la forme dramatique, en particulier la sacro-sainte répartition en actes et en scènes. De cette table rase sort une forme concentrée : la scène unique, la scène continue et, surtout, la scène *ambivalente*, puisqu'elle est tout ensemble conjugale et théâtrale, puisque l'hystérie du couple s'y métamorphose en implacable progression dramatique ». [ref Sarrazac, *Théâtres intimes*, p. 32] Strindberg parvient ici à mettre bout-à-bout, sur un rythme précipité, la scène de séduction, la scène de ménage et la scène de séparation, le tout sans ruptures, le temps d'une soirée à peine, presque en temps réel en fait.

L'affrontement de classes : apparemment fidèle aux vœux aristotéliens, Strindberg mène l'action dans un seul décor. A l'unité de temps s'ajoute ainsi l'unité de lieu. Mais pas n'importe quel lieu : la cuisine. Exit le salon bourgeois, c'est à l'office que se déroule le drame. Strindberg inverse tout. Ce n'est pas le valet anonyme qui entre dans le salon pour dire « Madame est servie », non, c'est Mademoiselle qui descend dans l'ancre des domestiques, le royaume de Christine, la cuisinière. Inversion de focales aussi : Strindberg montre le monde vu d'« en bas ». A l'instar des maîtres, Jean, le valet, sait danser et séduire. Jean boit du vin tandis que Julie préfère la bière. Mais surtout Jean maîtrise les effets de langage. Il sait parler et raconter. Il exprime dès lors un point de vue inédit au théâtre : il dit l'opinion des domestiques sur les maîtres, il raconte la vie de château aperçue par le trou de la serrure. Ni Julie, ni le public de théâtre n'avait jamais entendu cela.

Le désir féminin : *Mademoiselle Julie*, c'est aussi et avant tout l'histoire d'une femme qui dit son désir. Mais dire son désir, pour une femme, c'est dégringoler. Et c'est bien ainsi que le voit Strindberg. Dans sa préface, il affirme que Julie est un « caractère moderne ». Mais sous sa plume, être une femme moderne n'a cependant rien de réjouissant. Elle est, dit-il, « une demi-femme, une contemptrice d'hommes ». Un caractère moderne donc, en ce qu'elle incarne la dégénérescence de son temps. Seule circonstance atténuante qu'il lui accorde : elle est aussi victime. Pas d'une société patriarcale, évidemment, non, mais de « la dysharmonie familiale provoquée par le crime d'une mère, une victime des errements de l'époque, des circonstances, de sa propre constitution défaillante ». Héroïne dégénérée ou victime de son « milieu » (comme dirait Zola), Julie n'a aucune chance de s'en sortir. Strindberg, l'homme aux amours orageuses, le misogynne qui aimait trop les femmes, a néanmoins le mérite d'une sorte de lucidité : s'il ne dénonce pas la situation des femmes, il la voit telle qu'elle est. Dès lors s'approprier *Mademoiselle Julie* aujourd'hui, c'est s'inscrire dans une historicité, indiquant que le problème était déjà posé en 1888 et qu'il n'est toujours pas réglé aujourd'hui. Un double regard qui permet l'opposition — dialectique pourrait-on dire —, et autorise la contestation, celle des genres et des formes. Pour les femmes.

Entretien avec Luk Perceval - Arielle Meyer MacLeod

AMM : Luk Perceval, pourquoi réécrire des textes du passé ?

LK : Cette question m'habite depuis le début de ma carrière. J'ai toujours fait ça. Ma première mise en scène, en 1984, était déjà une adaptation du Don Quichotte de Cervantès. Par la suite ma création la plus importante a été l'adaptation de la Guerre des Roses de Shakespeare, un spectacle qui durait 12 heures. Avec Tom Lanoye, nous avons réécrit tout le cycle retraçant cette guerre, un cycle qui, dans le corpus shakespearien, occupe neuf pièces.

Alors pourquoi je le fais ? Disons d'abord que le théâtre est une tradition orale très ancienne, une tradition qui sert à raconter des histoires, toujours les mêmes. Tous les grands auteurs, de Shakespeare à Beckett en passant par Tchekov et Molière, ont réécrit des histoires. Il semble même que Shakespeare ne cessait de réécrire ses propres pièces. Il y a par exemple quatre ou cinq versions du *Roi Lear*, et personne ne sait laquelle était jouée au Globe. En répétant avec ses acteurs, il continuait en effet à changer le texte, notamment les parties en prose qui servaient de canevas pour les scènes comiques, les plus improvisées, tandis que les parties versifiées étaient réservées aux morceaux les plus sérieux et poétique

Réécrire et adapter appartient donc à la tradition théâtrale qui, au fond, traite toujours des mêmes sujets : l'amour, la mort, la vie. Depuis 2000 ans nous ne faisons en fait que reposer autrement les mêmes questions auxquelles nous ne parvenons pas à trouver de réponses.

AMM : On a donc besoin de redire les mêmes choses avec des mots nouveaux... mais aussi dans de nouvelles formes, non ? Est-ce cela aussi qui motive la réécriture ? La question des formes ?

LK : Je ne sais pas. Pour moi, vous savez, le théâtre est avant tout un art rituel. Une façon de répéter les choses, encore et encore, comme une prière, une incantation ; un moyen de se souvenir des guerres, des chagrins d'amour, de nos erreurs, de nos défaillances et de nos échecs quotidiens, de les répéter tous les jours, telle une litanie, parce que nous avons la mémoire courte, raison pour laquelle nous avons besoin du rituel du théâtre.

Et la beauté de ce rituel, c'est que nous nous retrouvons dans un même espace, un espace dans lequel nous partageons la même attention pour une action qui se déroule sur la scène, une action qui répète les conflits anciens, et que dans cette attention se crée une sorte de compréhension, d'empathie ou, encore mieux, une catharsis.

AMM : Alors pourquoi les réécrire ? Pour ce rituel vous pourriez reprendre les pièces telles quelles, non ?

LK : C'est très simple : quand les Grecs parlent de leurs Dieux, ils le font comme nous parlerions de Madonna, Elvis Presley ou Franck Sinatra. Leurs références ne sont pas les nôtres.

AMM : Il s'agit donc d'actualiser ?

LK : Oui. Voyez Shakespeare, son théâtre était très fortement censuré. Comme il était interdit de dire des obscénités sur scène, à la place, il parlait de fleurs et le public comprenait qu'il s'agissait d'allusions sexuelles. Mais nous, nous ne le comprenons pas. Donc aujourd'hui si nous voulons être aussi provocants que Shakespeare l'était, nous devons décoder ses allégories.

Quant à Strindberg, il écrit au XIX^{ème} siècle dans une société très différente de la nôtre. Entre Julie, fille de la noblesse, et Jean, son valet il y a un fossé de classe énorme qu'il faut transposer si on veut garder la même tension, celle qui sépare les puissants de ceux auxquels la société n'accorde aucun droit.

Pour moi ce même écart serait aujourd'hui celui qui sépare par exemple une très riche veuve habitant Genève et un réfugié, quelqu'un qui n'est pas autorisé à vivre ici, à exister, quelqu'un qui a besoin de prendre une revanche sur la condition qui est la sienne.

Si on ne transpose pas, on est dans un musée. Et le théâtre n'est pas un musée. C'est un art vivant.

AMM : Vous parlez du thème de l'affrontement de classes dans « Mademoiselle Julie », thème majeur évidemment. Mais c'est aussi un texte qui parle du désir, d'une femme qui dit son désir et qui, parce qu'elle prend cette liberté, est promise à la chute...

LK : Oui bien sûr. Vous savez, Strindberg a maltraité toutes les femmes avec qui il a vécu, c'était un homme très violent avec les femmes, qui avait un profond besoin de les dominer. Et aujourd'hui rien n'a changé, la société vit toujours avec cette énergie masculine de domination. Une énergie qui s'ancre dans la peur. Pourquoi Strindberg maltraitait ses femmes ? Parce qu'il était obsédé par l'idée d'être trahi, obsédé par l'angoisse d'être abandonné.

Et dans *Mademoiselle Julie*, c'est le père — le Comte —, qui incarne cette domination masculine. Ce qui est formidable parce que le père est absent de la pièce. Omniprésent mais absent.

Pourquoi Julie veut-elle séduire son valet ? Pourquoi a-t-elle, juste avant le début de la pièce, quitté en l'humiliant un jeune homme avec qui elle était fiancée ? Parce qu'elle est entièrement sous le joug du père.

Elle vit seule avec lui, en proie à un énorme sentiment de culpabilité qui l'empêche de le quitter et de se soustraire à son emprise. Pour moi, c'est évident, il s'agit d'un lien incestueux.

AMM : Si je vous comprends bien, ce serait ce lien d'ordre incestueux qui pousserait Julie à séduire un homme étranger à sa classe sociale, un homme interdit en quelque sorte. Comme une sorte de défi ?

LK : Ce que je veux dire, c'est que lorsqu'une fille a un lien aussi fort avec son père, il lui est impossible d'aimer un autre homme. Julie désire profondément quitter ce père, trouver un homme plus fort, plus gentil, plus tendre, mais cet homme n'existe pas. Elle cherche désespérément un moyen de s'éloigner de lui et va même, pour cela, jusqu'à accepter l'humiliation. Cette attitude a des résonances dans un passé vieux comme le monde et n'est malheureusement pas prête de se terminer. Comme la répétition ad libitum d'un récit incestueux. Ce n'est pas une histoire drôle...

Quant à Jean, il est lui aussi totalement inféodé à la figure du Comte, comme on peut l'être à celle d'un roi, d'un chef, d'un boss. Lui, en tant que descendant d'esclaves, après des générations d'humiliations, se révolte contre l'injustice sociale. Il veut sa revanche. Si ce n'est pas lui, son fils en tout cas fera une carrière et s'élèvera dans l'échelle sociale.

AMM : Pour votre réécriture, vous vous inspirez aussi de Paradis : Amour, un film de Ulrich Seidl qui raconte le tourisme sexuel de femmes blanches quinquagénaires débarquant sur les plages du Kenya où de jeunes africains leur offrent du rêve en échange d'un peu d'argent. Dans ce film, très touchant, la relation entre exploitant et exploité ne cesse de s'inverser, au point que, finalement, chacun y trouve son compte.

LK : Oui. Aujourd'hui tout le monde fait partie du système d'exploitation capitaliste, tout le monde est à la fois victime et responsable de ce qui se passe, alors que la pièce de Strindberg est fortement influencée par le mélodrame dans lequel la femme apparaît comme une pauvre victime acculée au suicide. Raison pour laquelle ce film est très inspirant. Raison aussi pour laquelle je veux un acteur noir et une actrice blonde et quinquagénaire. Une façon de situer le texte de Strindberg dans un contexte contemporain et d'en conserver ainsi tout l'impact.

AMM : Dans vos spectacles, les acteurs ont l'air de ne rien faire tout en étant incroyablement habités. Tout ce que nous aimons... Comment travaillez-vous avec eux ?

LK : La difficulté pour l'acteur, c'est d'arriver à recréer tous les soirs un texte qui soit comme inventé à l'instant où il l'énonce sur la scène. Pour y parvenir, beaucoup de metteurs en scène commencent par analyser le texte, ce qui est très bien. Mais ce qui manque la plupart du temps, c'est la connexion entre l'analyse et le corps. Du coup les acteurs ne se voient pas et ne s'écourent pas.

Moi j'ai une grande pratique physique. Quand j'étais jeune je m'entraînais pour être footballeur, 3 ou 4 fois par semaine, par n'importe quel temps. J'ai appris à sentir mon corps.

AMM Ah oui ? Pourquoi n'êtes-vous pas devenu footballeur ?

LK : Parce que j'étais trop léger. Les autres me marchaient dessus...

Alors je suis devenu maître de yoga. Le yoga permet d'inverser la séquence proposée par Stanislavski qui suppose de trouver d'abord une idée, puis de créer l'émotion pour enfin activer une réaction du corps. Le yoga permet de commencer par la fin, de relaxer le corps pour libérer l'esprit, et permettre ainsi aux émotions d'advenir. Une sorte de cercle vertueux. Pour que l'acteur parvienne à trouver cette liberté de réinventer une partition pourtant apprise par cœur, il faut faire entrer le texte dans son corps. Ce qui suppose aussi de réécrire le texte jusqu'à ce que l'acteur trouve les mots justes pour son propre corps. L'objectif pour moi n'est pas la fidélité au texte, mais à l'être humain et son intuition.

Crise du drame

Au tournant du XIX^e et du XX^e siècles advient une mutation profonde des formes dramatiques. Une mutation sans révolution ni grand manifeste qui opère, pourrait-on dire, de l'intérieur.

Dans les années 1850 triomphait, sur l'ensemble des scènes d'Europe, la « pièce bien faite », pièce parfaitement huilée aux ressorts immuables dont les auteurs majeurs en France sont Augier, Dumas fils et Sardou, connus sous le nom de la trinité Audusar. Ce théâtre à la française, qui guide le spectateur, au prix de surprises savamment élucidées, jusqu'au mot de la fin, est connu de tous les auteurs européens actifs dans les années 1880 : Ibsen, Strindberg, Tchekhov et Hauptmann.

Même si le drame bourgeois, notamment celui de Dumas, peut se montrer critique vis-à-vis de la société bourgeoise, il ne menace néanmoins jamais l'ordre établi et présente une vision du monde stable et immuable. Ce théâtre semble avoir pour tâche principale de conforter cette société – qui est à la fois le public auquel il s'adresse et le milieu qu'il représente – dans l'idée qu'elle a d'elle-même. Un monde en crise, exposé dans une forme, le drame, lui-même mis en crise. Comme si la mutation et l'instabilité que connaissent les personnages contaminaient cette dramaturgie qui perpétue des traits du drame traditionnel tout en le minant de l'intérieur, notamment par le traitement peu conventionnel de l'action et du dialogue.

Origine du drame bourgeois

Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Nathan Université, 2004. Extraits

Au milieu du XVIII^e siècle, Denis Diderot expose dans les préfaces de ses pièces et dans ses ouvrages de réflexion une conception de l'art dramatique appelée à marquer de son empreinte de théâtre français. Il conçoit et défend en effet l'idée d'une scène-miroir, où tout – personnages, situations, décors, comportements... – reflète la réalité sociale de ses contemporains. Dans cette optique, les personnages ne sont ni des rois ni des nobles, mais de simples bourgeois, mis en scène au sein de leur famille même, dans l'espace privé du salon. L'action dramatique découle simplement de leur « condition », familiale ou sociale. (...) De même, Diderot souhaite un décor naturel et des costumes conformes aux scènes jouées. Cette esthétique réaliste touche également le jeu des comédiens, que Diderot souhaite moins figé et plus naturel : à cet égard, la métaphore du quatrième mur illustre bien le souci qu'a le dramaturge de créer un théâtre de l'illusion : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas » (Diderot, *De la poésie dramatique*, 1758). Enfin les valeurs mêmes qui sont prônées dans le théâtre de Diderot – vertu et devoir – tendent aussi un miroir au public bourgeois qui reconnaît en elle ses propres valeurs. Dans leur majorité, les dramaturges contemporains de Diderot partagent le souci du vraisemblable, du naturel : le réalisme au théâtre est en marche.

Au XIX^e siècle, tandis que la bourgeoisie s'installe au pouvoir, on assiste à une véritable percée de ce mouvement dans les pièces des théâtres des boulevards. Mélodrames, drames bourgeois, vaudevilles, genres fraîchement éclos, proposent des sujets nettement plus ancrés dans le quotidien de tout un chacun que ne le faisaient la tragédie ou la comédie du grand siècle. Voilà en somme un théâtre plus proche de soi, plus ordinaire : on se sent concerné. Les personnages principaux sont des bourgeois, parfois entourés de personnages issus du peuple ou de paysans, dans les mélodrames par exemples. (...) Dans les années 1830-1840, Eugène Scribe s'impose comme le grand dramaturge bourgeois réaliste. Adeptes de l'esthétique de Diderot, il s'inscrit dans le maintien de l'illusion au théâtre ; ses vaudevilles et ses comédies mettent en scène d'honnêtes bourgeois conservateurs, fidèles en tout point aux spectateurs du Gymnase. De même, Émile Augier (1820-1889), Alexandre Dumas fils (1824-1895), Victorien Sardou (1831-1908), Henri Meilhac (1831-1897) et Ludovic Halévy (1831-1908), Eugène Labiche (1815-1888), chacun à sa manière observateur de la bourgeoisie, appartiennent à cette « École réaliste ». (...) Ces auteurs observent donc dans les détails les us et coutumes de la bourgeoisie libérale pour lui renvoyer un tableau de ses propres codes. Les thèmes récurrents, avec les traditionnels *topoi* qui y sont attachés, reflètent les préoccupations ordinaires de la classe dirigeante : ce sont pour l'essentiel les affaires (les oppositions de classes, les conflits d'intérêts), et la famille (l'infidélité conjugale, les conflits de générations). Mais cet ancrage réaliste ne relève pas seulement d'un souci esthétique : le théâtre de Boulevard est aussi didactique. En diffusant les valeurs de la bourgeoisie, il fonde l'identité de la classe dominante et cimenter l'ordre social. (...)

Sous le règne de Napoléon III, le spectateur réclame un théâtre bien rodé, c'est-à-dire des pièces

bien faites, calibrées, sans surprise, conformément à cet esprit d'ordre si caractéristique du Second Empire. Le théâtre est alors conçu comme un art didactique sérieux, à même de développer des questions morales et sociales. Le drame bourgeois, qui professe des leçons de conduite utiles à la société, devient ainsi très à la mode pendant la seconde moitié du XIX^e siècle. (...)
L'action qui préside aux drames bourgeois est parfaitement ordonnée et souvent construite suivant une rigoureuse symétrie. Elle est généralement si serrée, si concentrée et si stricte dans sa progression, qu'Émile Zola la juge trop conventionnelle.

Brigitte Brunet, *Le Théâtre de Boulevard*, Nathan Université, 2004

Zola et le drame naturaliste

Le drame naturaliste est en soi une réaction à la pièce bien faite qui domine la scène européenne à la fin du XIX^e siècle. Dans son article intitulé *Le Naturalisme au théâtre*, Zola montre combien la génération des Au-Du-Sar a certes préparé le courant réaliste mais aussi quelles sont les limites de ce théâtre aux mécanismes trop bien rôdés.

Emile Zola, « Le Naturalisme au théâtre », in *Le Roman expérimental*. Extrait.

Voyons d'abord M. Victorien Sardou. Il est le représentant actuel de la comédie d'intrigue. Héritier de Scribe, il a renouvelé les vieilles ficelles et poussé l'art scénique jusqu'à la prestidigitacion. Ce théâtre est une réaction qui continue et qui s'est accentuée de plus en plus contre l'ancien théâtre classique. Dès qu'on a opposé les faits aux récits, dès que l'aventure l'a emporté en importance sur les personnages, on a glissé à l'intrigue compliquée, aux marionnettes menées par un fil, aux péripéties continuelles, aux coups inattendus des dénouements. Scribe a été une date historique, dans notre littérature dramatique ; il a exagéré le principe nouveau de l'action, faisant de l'action la chose unique, déployant des qualités de fabrication extraordinaires, inventant tout un code de lois et de recettes. Cela a été fatal, les réactions sont toujours extrêmes. Ce que l'on a appelé longtemps le théâtre de genre, n'a donc pas d'autre source qu'une exagération du principe de l'action, aux dépens de la peinture des caractères et de l'analyse des sentiments. On est sorti de la vérité, en voulant d'abord y rentrer. On a brisé des règles pour en inventer d'autres, plus fausses et plus ridicules. La pièce bien faite, je veux dire faite sur un certain patron équilibré et symétrique, est devenue un joujou curieux, amusant, dont l'Europe entière s'est divertie avec nous. C'est de là que date la popularité de notre répertoire à l'étranger, qui l'a accepté par engouement, comme il adopte notre article de Paris. Aujourd'hui la pièce bien faite a subi un léger changement, M. Victorien Sardou en soigne moins l'ébénisterie : mais s'il a élargi le cadre et fait de l'escamotage en plus grand, il n'en reste pas moins le représentant de l'action au théâtre, de l'action affolée, dominant tout, écrasant tout. Sa grande qualité est le mouvement, il n'a pas la vie, il a le mouvement, un mouvement endiablé qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux ; on les croirait vivants, ils ne sont que bien montés, allant et venant comme des pièces mécaniques parfaites. L'ingéniosité, l'adresse, le flair de l'actualité, une grande science des planches, un talent tout particulier de l'épisode, des menus détails prodigués et vivement enlevés : telles sont les principales qualités de M. Sardou.

Emile Zola, « Le Naturalisme au théâtre », in *Le Roman expérimental*.

La crise du drame : Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann.

Pour parler de cette période charnière de l'écriture théâtrale européenne, Jean Pierre Sarrazac propose l'utilisation d'un nouveau concept esthétique, celui de "carrefour naturalo-symboliste".

Nous avons pris quelques libertés, de notre point de vue pleinement justifiées, avec les classifications proposées par les histoires traditionnelles de la littérature et du théâtre. Plutôt que de nous plier au schéma classique où le théâtre symboliste succède au théâtre naturaliste tel le nouveau roi au monarque défunt, nous nous sommes fondés sur certaines particularités – historiques et poétiques – des relations entre dramaturgies naturaliste et symboliste pour proposer le concept esthétique de "carrefour naturalo-symboliste". (...)

Au théâtre, contrairement au reste de la littérature, naturalisme et symbolisme s'imposent quasi simultanément. (...) Mais l'idée de « carrefour » est encore plus probante dès que l'on passe du plan strictement historique et anecdotique à celui de la dramaturgie théorique et pratique...

En 1889, Jean Jullien, auteur découvert en 1887 par Antoine, fonde la revue *Art et critique*, qui se situe délibérément à l'intersection du symbolisme et du naturalisme. Et cela dans le but non seulement de confronter l'autorité de Zola à celle de Verlaine et Mallarmé, mais aussi de cultiver l'utopie d'un

croisement entre le « diurne » et le « nocturne », entre dramaturgie naturaliste du milieu et dramaturgie symboliste de la vision. Or la connaissance que nous avons aujourd'hui des théâtres d'Ibsen, de Strindberg, de Tchekhov nous permet de vérifier que le rêve de Jullien est parfaitement entériné par les œuvres de ces trois auteurs.

Peter Szondi, dans son essai *Théorie du drame* moderne paru en Allemagne en 1956, a été le premier à disséquer la crise que traverse le drame à la fin du XIX^e siècle.

Selon lui, le drame traditionnel se définit par son caractère absolu, totalement déconnecté de tout élément qui lui soit extérieur. L'auteur en est absent ainsi que toute forme de personnage ayant une fonction épique ; le rapport entre la scène et la salle est absolument disjoint et forcément frontal. « Il n'est pas jusqu'à l'art du comédien qui ne se règle sur l'absolu du drame. La relation de l'acteur à son rôle ne doit en aucun cas être visible : l'acteur et le personnage s'unissent pour former l'homme dramatique », le drame « se représente lui-même, il est lui-même. Son action tout comme chacune de ses répliques est originelle, elle se réalise dans son surgissement. Le drame connaît aussi peu la citation que la variation. La citation ramènerait le drame à ce qu'il cite, [...] il faudrait de plus supposer l'existence de celui qui cite ou qui varie, si bien que le drame se rapporterait à lui » [Szondi, 1983, p.15]. C'est l'esthétique du quatrième mur, qui fait de la scène un espace clos, dont l'auteur comme le spectateur sont maintenus à l'extérieur.

Vers 1860, cette conception du drame était celle que l'on trouvait effectivement sur les scènes de théâtre en Europe. Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Maeterlinck et Hauptmann vont, chacun à leur manière, reconduire certains aspects de la forme traditionnelle tout en la mettant à mal par des voies différentes.

Le point de vue des auteurs

Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtre intimes*. Actes Sud, 2010, Arles.

p.32-33 :

A une époque où Ibsen s'efforce de respecter, du moins extérieurement, le principe de la « pièce bien faite » et engonce les sujets nouveaux dans une forme ancienne, l'auteur de *Mademoiselle Julie* bouscule les règles et les usages de l'écriture dramatique, en particulier la sacro-sainte répartition en actes et en scènes. De cette table rase sort une forme concentrée : la scène unique, la scène continue, et surtout la scène ambivalente, puisqu'elle est tout ensemble conjugale et de théâtrale, puisque l'hystérie du couple s'y métamorphose en une implacable progression dramatique. Strindberg relate lui-même, dans la préface de *Mademoiselle Julie*, son invention de « la scène », lorsqu'il écrivait, en 1872, *Le Hors-la-loi* : « La pièce était prête en cinq actes quand l'impression inquiétante et morcelée qu'elle dégageait me devint sensible. Je la brûlai, et de ses cendres est sorti un seul grand acte de cinquante pages imprimées qui occupe toute une heure. » Plutôt que de régler, dans le cadre d'une composition traditionnelle, la fameuse « scène à faire », le dramaturge lâche la bride à ses personnages et les laisse se faire mutuellement une scène. A l'occasion de cette scène, les inconscients se déchaînent et les comptes se règlent.

La scène sans fin (scène de ménage, scène de méninges : raccourci de la « guerre des sexes » et du « combat des cerveaux ») est la *vis dramatica* des pièces conjugales de Strindberg. On ne sait quand elle a commencé, mais nul n'ignore, et surtout pas les antagonistes, que ni la séparation (*Créanciers*) ni la mort (*Le Pélican*) ne sauraient l'apaiser. De son exil ou même d'outre-tombe l'un des combattants revient toujours pour renvoyer la réplique et reprendre la dispute. Si « la scène » a besoin d'un espace confiné, elle ne connaît pas de limites temporelles ; elle dévore le temps : à travers elle, le passé avale le présent et dispose de l'avenir. Les partenaires n'ont aucune chance d'échapper leur affrontement : la conjugalité est un espace emmuré. Un départ comme celui de Nora, à la fin de *Maison de poupée*, est impensable chez Strindberg. Le théâtre d'Ibsen fait sa place aux drames de la désunion : Nora et Helmer, Hedda et Tessimund, Borkman et son épouse forment des ménages désastrieux. Les couples strindbergiens – le capitaine et Laure, Adolphe et Tekla (mais aussi Tekla et son ex-mari Gustave), même Jean le domestique, et Julie l'aristocrate, qui étaient à priori aux antipodes l'un de l'autre – ne sont que trop soudés. Au pire de la tourmente, ils continuent de se déclarer leur amour, comme, dans *Père*, au moment paroxystique.

p.34-35 :

La scène strindbergienne ressemble au tonneau des Danaïdes. Réceptacle sans fond pour un théâtre par essence bavard, véhément, agité, très loin du laconisme et de la parcimonie qui, déjà, faisait école en ce temps, pour un théâtre où chaque personnage prétend avoir le dernier mot et s'épuise à tenter d'ensevelir l'autre sous ses propres paroles. Une telle « logorrhée » nous dit la condition des personnages dans cette crise de langage que constitue la scène de ménage ; elle témoigne de ce vide, de ce manque absolu qui mine la relation amoureuse. La gabegie de paroles vaines et assassines à laquelle cèdent les belligérants de la « scène » renvoie à une tentative désespérée de rassortiment du couple à la faveur d'un silence reconquis où retentirait à nouveau l'accord originel. Ce tragique de l'impossible union délimite la dramaturgie de part en part subjective d'August Strindberg. Subjective, non pas essentiellement parce que l'écrivain puise abondamment dans ses propres démêlés conjugaux, mais parce que, plutôt que de considérer ses personnages de l'extérieur, il participe de plain-pied à leur débat furieux, partage leurs convulsions, entre dans la « danse de mort », fait la scène avec eux, puis interjette appel de cette fatalité qui les pousse l'un contre l'autre en une étreinte catastrophique.

Au-delà du naturalisme, en lisière de la parabole, Strindberg compose une sorte de modèle – ou de standard – de la scène conjugale. Au plus près de la forme tragique. Ce qui, pour un moderne, signifie au plus profond de la nostalgie de la tragédie et du sentiment de sa perte, de sa fuite inexorable : dans la trivialité, la banalité, le tout-venant des petites querelles ménagères et quotidiennes. Les pièces de Strindberg, à l'instar pour une fois de celles d'Ibsen, sont solidement ancrées dans la vie quotidienne. Mais ce quotidien, elles le travaillent, elles l'élaborent, elles en dégagent l'épure tragique. Car il ne saurait exister de réalisme subjectif sans une conjugaison du plus concret et du plus abstrait, du monde tangible et de ses marges d'incertitudes, du quotidien et du fantastique, du familier et de l'étrange. À ce

prix, la scène strindbergienne parvient à restituer la barbarie de notre vie intime et à nous en faire entendre les discordances.

Agacinski, Sylviane. *Drame des sexes. Ibsen, Strindberg, Bergman*. Editions du Seuil, 2008, Paris.

p.135-136 :

La célèbre préface de *Mademoiselle Julie* est riche d'indications sur l'idée que Strindberg se fait de cette pièce, mais aussi du théâtre et de la mise en scène. On y voit notamment combien l'auteur attache l'effet dramatique à l'aspect visuel de la scène, par exemple à travers l'extrême attention qu'il porte à l'éclairage, qu'il préfère latéral, quitte à supprimer la rampe, mais aussi au maquillage, qu'il veut très léger, pour que « les mouvements les plus ténus de l'âme » puissent se réfléchir sur le visage, aux accessoires (« qu'on nous épargne au moins les casseroles peintes »), et surtout au décor. Il avait été frappé, en assistant à une représentation d'*Aïda*, de Verdi, par un fond de scène oblique, qui « menait le regard vers des perspectives inconnues ». Son expérience de peintre et de photographe a beaucoup contribué à faire évoluer sa vision de la scène. « J'ai emprunté aux impressionnistes, écrit-il, le caractère asymétrique, coupé, des décors, et je crois avoir ainsi plus facilement créé l'illusion, car du moment que l'on ne voit pas toute la pièce avec ses meubles, on a l'occasion de deviner : l'imagination est sollicitée et complète l'image. » Plus de cent ans plus tard, Ingmar Bergman expliquait à ses comédiens : « Ce qui est à moitié caché est beaucoup plus suggestif, beaucoup plus excitant et plus provoquant que ce qui est entièrement dévoilé. » Ce principe lui avait été transmis par le cinéaste Alf Sjöberg, lors du tournage de *Tourments*, en 1944. Le même Sjöberg obtint la Palme d'or à Cannes, en 1951, pour son film d'après *Mademoiselle Julie*.

Strindberg définit le sujet de sa pièce comme « le problème de la grandeur ou de la décadence, le conflit du haut et du bas, du bon et du mauvais, de l'homme et de la femme ». Il fait se croiser, à travers la rencontre de ses deux personnages principaux, Julie, la jeune aristocrate, et Jean, le valet ambitieux, la crise de la hiérarchie sociale et celle de la hiérarchie des sexes.

Le père de Julie, le comte, trompé et escroqué par sa femme, ressemble au capitaine de *Père*, même s'il reste ici invisible. Strindberg indique, comme en passant : « Même si le père [de Julie] renonçait malgré lui à sa revanche, sa fille se vengerait sur elle-même, comme elle le fait ici [en se suicidant]. » Si la mort de Julie vient « venger » son père, *Mademoiselle Julie*, la pièce, vient aussi peut-être venger Père, en représentant cette fois la défaite d'une femme.

Une femme « à moitié femme »

Julie est pour Strindberg une femme « à moitié femme », qui lutte désespérément contre sa nature, ce pourquoi elle est un type tragique. À la différence de Laura, Julie est une rêveuse sans volonté. Sa mère l'a élevée dans la haine des hommes, et la jeune fille lui a promis de ne jamais devenir « l'esclave d'un homme ». Julie apparaît divisée entre son aspiration à rejeter ou à dominer l'homme et le désir sexuel qui la pousse à séduire Jean, le valet de son père. Le bal de la Saint-Jean, le parfum érotique des lilas, l'alcool, la nuit, le fait qu'elle se retrouve seule avec le domestique : tout incite la jeune femme à provoquer le valet, comme si elle cherchait à éprouver son pouvoir sur lui et à faire tomber les barrières sociales. Jean – second prénom de Strindberg, celui qu'il se donne dans *Le fils de la servante* – aspire à s'élever socialement, alors que Julie semble ignorer son propre rang au point de « singer les gens du commun », comme le dit méchamment la cuisinière, Christine. (Faute de pasteur, note Strindberg, la voix de la morale s'exprime par celle de la cuisinière.) Julie boit ostensiblement de la bière, alors que Jean s'arrange pour dérober quelques bonnes bouteilles au comte. Le valet ne manque pas de prestance et porte admirablement la redingote. Il s'est éduqué en allant au théâtre, parle un peu anglais et, devant les aguicheries de la jeune comtesse, il la prévient même en français : « Attention, je ne suis qu'un homme ! » Il respecte et craint par-dessus tout le comte, se montrant plein d'humilité devant les attributs vestimentaires de l'aristocratie : « Il suffit que je voie ses gants sur une chaise et je me sens petit [...] et maintenant que je vois ses bottes [...] je sens mon dos qui commence à se courber. » Cela n'empêche pas Jean d'espérer échapper à sa servitude ni de donner, en passant, un coup de pied dans les bottes de son maître. Il est donc tout de même flatté, malgré sa peur du scandale et du comte, par les avances de « Mademoiselle Julie » et ne résistera pas à la provocation de cette femme qu'il croyait inaccessible. Il passe donc la nuit avec elle, non sans porter sur elle le regard réprobateur du peuple sur celui qui s'abaisse : « Personne ne croira que vous vous abaissez volontairement. Les gens diront toujours que vous tombez. »

Julie tombe effectivement, plus bas que terre, dans la boue, après s'être donnée à lui par bravade. Elle se sent salie car, comme le valet, elle ne peut se défaire de son ancien statut ni échapper au déshonneur. Il faudrait fuir avant le désastre mais elle est paralysée, incapable et de partir et de rester. Le drame de Julie, sa fuite dans la mort, résulte d'une position deux fois indécidable : socialement et sexuellement. Elle a trahi sa classe, sans pouvoir partager celle du valet ; elle s'est abandonnée à un homme, alors qu'elle voulait récuser son sexe.

Indécise, sentimentale, sans volonté, Julie finit par supplier Jean de lui donner un ordre pour sortir de l'impasse. Il lui suggère alors de se trancher la gorge, façon noble de résoudre un problème d'honneur. Strindberg semble vouloir montrer ici que Jean, en tant qu'homme, est plus fort que Julie, qui le dominait socialement. Le suicide représente la mort inéluctable d'une aristocratie affaiblie par l'idéalisme et le romantisme, et la défaite d'une « demie-femme », espèce dégénérée, incapable de pouvoir rivaliser avec l'homme.

La supériorité de Jean s'impose notamment à Julie lorsque, prête à fuir, en manteau de voyage, elle arrive tenant à la main la cage de son oiseau. Elle ne veut pas abandonner sa serine, la seule créature vivante qui l'aime. Jean s'énerve : « Donnez-moi ça !... Je vais lui tordre le cou ! » Julie s'attendrit et tente de résister, mais le valet lui arrache l'oiseau des mains, le met sur le billot de la cuisine et s'empare d'un tranchet en disant : « Vous auriez bien fait d'apprendre à tuer les poulets, au lieu de tirer au revolver. (*Il frappe.*) Vous ne vous évanouiriez pas devant une goutte de sang. » (Hedda Gabler aussi aimait tirer au revolver.) Julie se met à hurler et, attirée malgré elle par le billot, laisse éclater sa rancune avec une violence étonnante : « Vous croyez que je suis si faible... Oh ! Comme j'aimerais voir ton sang, ta cervelle sur un billot, et ton sexe entier nager dans une mer de sang comme cette pauvre chose. »

Une telle explosion de fureur et des images aussi sanglantes indiquent un déchaînement qui échappe aux catégories de la psychologie ou de la politique civilisées. La lutte des sexes prend ici – à côté du conflit de classes – une dimension sauvage, primitive, renouant avec le tragique ancien plus qu'avec le drame bourgeois.

Jean montre à Julie qu'il n'a pas peur de tuer, et le sacrifice de l'oiseau préfigure celui de Julie elle-même, puisqu'elle se tranchera la gorge. Mais il représente aussi, pour Julie, la castration qu'elle voudrait infliger à l'homme auquel elle s'est donnée.

On oublie ici les personnages de Julie ou de Jean pour voir surgir les forces impersonnelles de la sexualité : des deux côtés, le désir se montre comme effet de la vie naturelle (en rapport avec la nuit, la danse et le parfum des fleurs), mais la violence mâle, avec son pouvoir de tuer sans scrupules, domine finalement une féminité entravée par une éducation romantique et idéaliste. La femme succombe à sa honte, à sa culpabilité, à sa crainte du sexe.

Avec le regard froid d'un naturaliste darwinien, Strindberg prétend observer la lutte pour la vie, hors de toute visée progressiste ou morale. La ruine d'une espèce fera le bonheur d'une autre qui s'élèvera, laissant alterner les ascensions et les chutes. L'aristocratie est condamnée : regardons-la décliner sans émotion ni regret. Quant aux deux sexes, qui sont ici comme deux espèces naturelles, regardons-les s'affronter, non pas en bataille rangée, mais deux par deux, en couples. Et vérifions, comme dans la nature, que le vainqueur n'est pas toujours le plus puissant : « La nature n'est pas si mathématiquement folle que seuls les grands mangent les petits ; il arrive tout aussi souvent que l'abeille mange le lion ou du moins le rende fou. » Ce sont parfois les hommes qui sont mangés, comme dans *Père*, parfois ce sont les femmes, comme ici dans *Mademoiselle Julie*. Il n'y a aucune victoire décisive, mais un éternel recommencement de la lutte, et parfois une guerre sans fin, comme dans *La Danse de mort*.

Julie meurt d'avoir méconnu sa propre nature (pervertie par les idées de sa mère), mais aussi parce qu'elle incarne une race épuisée qui a fait son temps. Les lois de la nature sont la forme moderne d'un destin qu'il faut accepter sans pitié ni attendrissement. Le théâtre cruel de Strindberg ne prétend pas nous émouvoir ni nous rendre meilleurs – terriblement loin du théâtre dont Beaumarchais faisait l'éloge : « Je sors du spectacle meilleur que je n'y suis entré, par cela seul que j'ai été attendri. »

Zola, Emile. *Le roman expérimental*. Garnier-Flammarion, 1971, Paris.

p.163 :

Cette autre chose qui indigné et qui soulève tant de plaisanteries faciles est pourtant bien simple. Nous n'avons qu'à relire Balzac, qu'à relire M. Gustave Flaubert et MM. de Goncourt, en un mot les romanciers naturalistes. J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge. J'attends qu'on nous débarrasse des personnages fictifs, de ces symboles convenus de la vertu et du vice qui n'ont aucune valeur comme documents humains. J'attends que les milieux déterminent les personnages et que les personnages agissent d'après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament. J'attends qu'il n'y ait plus d'escamotage d'aucune sorte, plus de coups de baguette magique, changeant d'une minute à l'autre les choses et les êtres. J'attends qu'on ne nous conte plus des histoires inacceptables, qu'on ne gâte plus des observations juste par des incidents romanesques, dont l'effet est de détruire même les bonnes parties d'une pièce. J'attends qu'on abandonne les recettes connues, les formules lasses de servir, les larmes, les rires faciles. J'attends qu'une œuvre dramatique, débarrassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments, ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d'une enquête sincère. J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art modernes, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches.

Le jour où les femmes se sentiront autorisées à exprimer leur désir, elles ne seront plus des proies

Par Belinda Cannone, *Le Monde*, 09.01.2018

L'extraordinaire mouvement de protestation contre le harcèlement et les violences faites aux femmes, qui a embrasé une grande partie du monde occidental, représente un bond en avant décisif dont nous pouvons nous réjouir sans réserve. On imagine mal comment les rapports entre les sexes pourraient ne pas être définitivement transformés par la vigueur et l'étendue de la dénonciation.

Si l'on a fait remarquer qu'elle comportait parfois des outrances ou des maladresses dans certaines de ses expressions, il n'en reste pas moins qu'aucun homme ne peut plus feindre d'ignorer la violence contenue dans des attitudes qui passaient jusqu'ici pour acceptables, sinon normales, et qu'aucune femme ne se reprochera plus d'exagérer lorsqu'elle souffre de cette violence.

Mais prenons garde aux écueils possibles. Une partie importante du féminisme qui s'est développé depuis 1949 a ceci de beau et de mûr qu'il a constamment évité plusieurs pièges, principalement l'appel à la guerre des sexes et son corollaire, le victimisme, mais aussi un puritanisme qui, on le voit ailleurs, transforme le commerce amoureux en procédure et affecte l'idée même du désir, avec ce qu'il engage de risque, d'inattendu et de tension.

Autant il me paraît capital de dénoncer enfin le lien du pouvoir et du sexe qui a privé les femmes de la maîtrise de leur corps, autant je crois nécessaire de continuer à combattre la morale désuète qui a toujours cherché à refréner les « désordres de la sexualité », de même qu'il faut, à présent, se méfier de la confusion qui pourrait naître entre expression du désir et violence de la domination masculine.

Cette confusion pourrait bien survenir du fait que la révolution sexuelle et le féminisme des années 1970 n'ont pas été suffisants pour modifier en profondeur les stéréotypes. Une asymétrie persiste, dans toutes les étapes de la relation amoureuse, si intériorisée qu'elle en est peu visible. La séduction, pour ne prendre que cet exemple, s'envisage encore généralement selon l'adage « l'homme propose et la femme dispose ».

Jeu partagé

Or, les façons de séduire – approche, invite, expression de la proposition, initiative, mots – sont des mises en scène ritualisées de la sexualité en général et se présentent comme un puissant révélateur des rapports de pouvoir entre les sexes. Certes, aujourd'hui, les femmes sont plus entreprenantes mais, outre que de nombreux hommes s'inquiètent devant un désir féminin explicité, l'idée reste vivace que le désir masculin est lié à la résistance féminine et que le non n'est qu'un oui qui sait se faire attendre. Sans compter que les femmes ne sont sans doute pas si pressées de renoncer à cette bienheureuse passivité qui nous met à l'abri de la blessure narcissique menaçant toujours celui qui prend le risque de se proposer.

Petite illustration révélatrice : à la recherche d'une compagne, un de mes amis a décidé d'en passer par un moyen de rencontre très récent, l'application Tinder. Il a été étonné de constater que si les deux sexes étaient également actifs dans la première phase (attribuer des « like » aux photos des utilisateurs de l'application), en revanche il n'a jamais vu une femme prendre l'initiative d'écrire le premier message – de formuler la première son désir. Curieuse permanence au cœur de l'ultracontemporain.

Le jour où les femmes se sentiront parfaitement autorisées à exprimer leur désir, où l'entreprise de la séduction sera réellement partagée, elles ne seront plus des proies et ne se percevront plus comme telles. Encore faut-il qu'elles aient la possibilité de devenir aussi entreprenantes que les hommes, aussi actives, aussi sûres de leurs désirs.

Tout le monde gagnerait à une réelle égalité dans l'érotisme, égalité qui passe par la prise d'initiative et de risque, et non par d'improbables « contrats », très éloignés de ce qui se joue dans le désir. Chacun, tous genres confondus, étant tour à tour l'invitant ou le destinataire de la proposition, à jeu partagé, les hommes ne seraient plus perpétuellement en situation de chasseurs.

Le non des femmes n'étant plus sujet à d'hypocrites interprétations, il ne serait plus possible de prétexter qu'il est une feinte et les femmes en seraient ainsi mieux protégées. En somme, il ne s'agit pas seulement de réfléchir au consentement, notion qui, dans une certaine mesure, renvoie à une position passive, mais à la transformation en profondeur des comportements et des rôles.

J'aime la promesse contenue dans la conclusion que Beauvoir a donnée au *Deuxième Sexe*, prédisant que de l'émancipation des femmes naîtrait, entre les deux sexes, non pas l'indifférence, mais « *des relations charnelles et affectives dont nous n'avons pas idée* ». Nous n'en avons toujours pas vraiment idée. Et ce n'est pas en condamnant l'expression du désir, mais en assumant pleinement de la partager que les femmes verront leur condition s'améliorer.

Faut-il brûler « Blow up », le chef-d'œuvre d'Antonioni ?

Par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 15.12.2017

Une professeure de l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) Laure Murat, considère "Blow up" de Michelangelo Antonioni comme un parangon de violence faite aux femmes (Libération du 12 décembre). On s'interroge.

On vit une époque bizarre. Dans la foulée de l'affaire Weinstein, la parole des femmes se libère, d'autres affaires font surface, les violeurs et autres agresseurs sexuels sont cloués au pilori de l'opinion, bientôt peut-être de la justice. Il y a un avant et un après, les mentalités et comportements vont évoluer, du moins l'espère-t-on, et les hommes abusifs y regarderont à deux fois avant de forcer sexuellement une femme (ou un autre homme). Jusque-là, tout va bien, on se réjouit de ce changement de paradigme et on approuve sans réserve.

En revanche, ce qui inquiète, c'est de voir le cinéma victime collatérale de cette grande avancée dans les relations hommes-femmes. Dans Libération, une première salve fut tirée par un des chroniqueurs réguliers maison, Daniel Schneidermann : partant d'un angle intéressant (le sexisme et le regard masculin dans une partie du cinéma), le chroniqueur finissait par noyer le bébé dans l'eau du bain en reprochant à Almodovar d'avoir esthétisé un viol dans *Parle avec elle* (Almodovar ?! Le grand portraitiste des femmes, trans, gays et lesbiennes, réduit d'une phrase en symbole de la domination masculine), ou en cataloguant Belmondo harceleur de Jean Seberg dans *À Bout de souffle*, confondant allègrement acteurs et personnages, réalité et fiction. Le deuxième tir vient d'être envoyé par Laure Murat, professeure à UCLA, toujours dans Libération (12 décembre). Le titre de sa tribune a de quoi secouer tout honnête cinéophile : « *Blow up*, revu et inacceptable ». Qu'est-ce qui est inacceptable dans ce chef-d'œuvre selon Laure Murat ? La façon dont se comporte le photographe et personnage principal du film vis-à-vis de ses modèles. L'universitaire ne tolère plus cet « étalage d'une misogynie et d'un sexisme insupportables », mais ajoute, « dont rien ne dit d'ailleurs qu'Antonioni la cautionne personnellement ».

Cinéaste moderne

Laure Murat aurait peut-être du s'arrêter plus longuement sur la dernière partie de sa propre phrase. En effet, rien ne dit qu'Antonioni approuve son personnage. D'une manière générale, un auteur ne cautionne pas nécessairement tous les agissements de ses personnages de même que le sens général d'un film n'est pas réductible à la personnalité d'un de ses personnages. Cette règle est peut-être encore plus vraie s'agissant d'Antonioni, cinéaste moderne : moderne, notamment parce que son regard marque une distance avec ses personnages, ne leur imprime pas une valeur morale absolue (bon ou méchant, ça n'existe pas dans son cinéma qui travaille les zones de gris et le mystère de l'existence). Antonioni n'a jamais recours au sentimentalisme, au pathos, et aux processus d'identification usuels du cinéma grand public et notamment hollywoodien (c'est la fameuse « froideur » antonionienne). Dans *Blow up*, il montre un photographe de mode qui se conduit en effet comme un petit coq égotiste, macho, désagréable avec ses modèles féminins (mais aussi avec son assistant masculin), mais le cinéaste n'indique jamais s'il en pense du bien ou du mal, laissant le jugement moral à la libre appréciation de chaque spectateur. Non seulement rien ne dit qu'Antonioni approuve son photographe, mais peut-être même qu'il en pense la même chose que Laure Murat, qu'il a précisément voulu montrer une domination masculine odieuse toujours à l'œuvre dans le cool swinging London et dans le milieu de la mode à travers ce photographe imbu de lui-même.

Quant à la scène de viol, il s'agit d'un jeu sexuel certes un peu brusque mais où les deux filles sont autant actives que l'homme : y voir un viol, c'est pousser le bouchon (et quand bien même serait-ce un viol, comment affirmer avec certitude que l'impavide auteur en ferait la promotion ?). Ce que Laure Murat omet de dire, c'est que *Blow up* est autant fasciné que distant face à ce swinging London, sa pop, son rock, sa libération sexuelle, et cette fascination critique se retrouve dans le regard posé sur le personnage joué par David Hemmings : le cinéaste ne fait rien pour susciter l'empathie du spectateur pour ce personnage opaque et désagréable. Le sujet de *Blow up*, c'est ce qu'on voit, croit voir ou ne voit pas dans une image. Au lieu de faire de ce film une publicité pour le viol avec un simplisme qui laisse pantois, la chercheuse aurait pu prolonger cette réflexion sur ce que dit ou cache une image, mais aussi resituer *Blow up* dans le contexte général de l'œuvre du maestro qui a consacré sa vie de cinéaste à magnifier les femmes, à les filmer à égalité ou plus en valeur que les hommes, à mettre en crise la masculinité et le couple traditionnel bourgeois, à mille lieues de tous les clichés conscients ou inconscients sur les hommes prédateurs et les femmes proies.

La fiction n'est pas la réalité

Au-delà de *Blow up*, il faudrait selon Laure Murat, relire toute l'histoire de l'art, du cinéma, de la littérature à l'aune de l'affaire Weinstein, en faisant « l'analyse en profondeur de l'histoire des représentations, des discours, de leurs ambiguïtés et de leurs effets et avec une désacralisation de l'esthétisme, dont l'empire étouffe tout jugement » (c'est nous qui soulignons). Cette phrase-là laisse abasourdi. « Désacraliser l'esthétisme », c'est vider l'art de sa substance, de sa raison d'être, c'est vouloir tuer l'art en le réduisant à du journalisme, à du commentaire sociologique, à de la rhétorique politique ou morale dénuée de tout effort de transfiguration. « Analyser les discours, leurs ambiguïtés, leurs effets », pourquoi pas, mais à condition de ne pas faire dire à un film d'Antonioni ce qu'il n'a jamais dit. À condition de ne pas réduire à néant l'ambiguïté, la part de mystère, qui fait souvent le prix des œuvres artistiques. À condition de ne pas vouloir transformer les œuvres en slogans militants ou en vecteurs obligés de correction politique. À condition aussi de ne pas imaginer que les effets des œuvres induisent automatiquement les comportements des spectateurs dans la vie. Désolé, j'ai beau adorer *Blow up*, je ne me suis jamais conduit dans la vie comme le personnage joué par David Hemmings, j'ai vu des dizaines de films mettant en scène des meurtres, des tueurs en série, des viols, des massacres, des bastons et je n'ai jamais frappé, tué ni violé quiconque.

On a l'impression d'enfoncer une porte mille fois ouverte mais répétons-le encore : il ne faut pas confondre le réel et la fiction, la réalité et le fantasme, les pensées et les passages à l'acte, le lieu du vécu et le lieu du symbolique. L'art en général, le cinéma en particulier, sont des endroits où se produisent un tas de choses interdites dans la vie et dans la société par la morale commune (et c'est heureux). Les Grecs appelaient cela la catharsis. On va au cinéma pour voir des gens s'aimer, triompher d'épreuves, porter haut le Bien, mais aussi éventuellement pour les voir se détester, se trahir, s'entretuer et semer le Mal, on y va pour voir des héros ou héroïnes mais aussi des bad girls et des bad boys, on y va pour voir et ressentir tout le spectre émotionnel possible y compris la peur ou l'inquiétude, pour y sublimer toutes nos mauvaises pensées et mauvaises pulsions, toutes nos angoisses, parce qu'elles reflètent nos vies ou au contraire parce qu'on ne tient pas à les vivre dans la vraie vie. On aime Psychose mais personne n'a envie d'être réellement Norman Bates ni sa proie. On aime *Star wars* ou *James Bond* sans forcément se prendre pour un super héros qui va tomber toutes les femmes d'un claquement de doigts. On sait faire le distinguo entre les contes et la vraie vie.

Godard, Hitchcock, Scorsese

Si on analyse les discours et leurs effets sans tenir compte de l'esthétisme, en prenant l'affaire Weinstein comme nouveau baromètre absolu et le male gaze comme critère à charge et unique, en posant de surcroît une équivalence entre les agissements d'un personnage et ceux de l'auteur et/ou des spectateurs, je crains que n'y survivent pas les œuvres de Godard, de Pasolini, d'Hitchcock, de Scorsese, pas plus que celles de Sade, de Flaubert ou de Bataille, ni celles de Bosch, de Degas, de Picasso ou de Bacon (liste évidemment non exhaustive). Quand Laure Murat parle du cinéma comme « promoteur du viol » ou reconducteur des violences sexistes, on a juste envie de rappeler que le viol et la violence sexiste existaient bien avant le premier vagissement des frères Lumière. Sauf à confondre causes et effets, le cinéma est au mieux ou au pire un reflet du monde, de la société, des courants de pensée de son époque, et surtout de l'imaginaire individuel des cinéastes. Ces derniers étant de plus en plus des femmes et des membres de la communauté LGBT, le cinéma évolue forcément et va

continuer après cent ans d'indéniable domination masculine, laquelle n'a toutefois pas empêché que naissent des chefs-d'œuvre ni que s'expriment des cinéastes masculins non machistes et non dominants. Mille fois oui au féminisme, mille fois oui à l'égalité hommes-femmes, mille fois oui à la lutte contre les « porcs », mille fois oui au combat contre les codes masculinistes, mais non aux lectures erronées, anachroniques et simplistes des grands films, non à un révisionnisme tatillon et procédurier qui voudrait envoyer une part de l'histoire de l'art devant le même tribunal que Harvey Weinstein. Que le regard change au fil des époques, soit, mais de là à rendre un chef-d'œuvre inacceptable, non. Nous avons revu *Blow up* et n'y avons rien décelé d'inacceptable, au contraire : c'est un film indispensable pour toute personne aimant l'art cinématographique et curieuse de savoir ce qu'est une œuvre qui résiste magnifiquement à l'épreuve impitoyable du temps.

BIOGRAPHIES

Luk Perceval



Luk Perceval est né en 1957. Ayant d'abord fréquenté le théâtre d'amateurs, il décide en 1976 de poursuivre une formation d'acteur au Conservatoire de théâtre d'Anvers, où il donnera aussi des cours.

En 1980, il signe un contrat avec le théâtre anversois, le Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS), le théâtre royal d'expression néerlandaise considéré comme l'un des plus grands théâtres en Flandre. Comme dans tous les grands théâtres, la structure rigide et le fonctionnement hiérarchique du KNS laissent peu de place pour des confrontations et des innovations artistiques. Aussi, de par son mécontentement du fonctionnement asphyxiant d'un théâtre qu'il considère comme « mort », Luk Perceval décide-t-il de quitter le KNS et de fonder, en 1984, avec quelques partisans – entre autres Guy Joosten – la Blauwe Maandag Compagnie.

Leur premier exploit, *Don Quichot*, adaptation du roman de Cervantès, sera suivi de *Othello* (1986) de Shakespeare et de *Een stuk van twee dagen* (1987) de Handke, mises en scène qui établiront le renom de la compagnie. Puis il y aura *La Mouette* (Tchekhov, 1988), *Strange Interlude* (O'Neill, 1990), *All for Love* (Dryden, 1993) et *Joko* (Topor, 1993).

En 1995, Luk Perceval et l'auteur flamand Tom Lanoye adaptent l'ensemble des drames historiques de Shakespeare en une pièce de onze heures, *Ten Oorlog*. Cette adaptation représente également le point d'arrivée de la compagnie, qui décide de fusionner avec une autre compagnie. Et c'est avec le KNS – la compagnie que Luk Perceval avait quittée en 1984 – que la Blauwe Maandag Compagnie décide de conjuguer ses forces. La Toneelhuis voit le jour, et Luk Perceval entame la saison 1999-2000 et tant que directeur artistique de cette maison du théâtre.

En 1999, Luk Perceval monte *Schlachten!*, la version allemande de *Ten Oorlog*, en coproduction avec la Schauspielhaus Hamburg et le Salzburger Festspiele. Puis suit une version allemande de *Aars!*, autre spectacle de Luk Perceval, en coproduction cette fois avec le Holland Festival. Il y aura également des productions strictement allemandes: *Traum im Herbst* (Fosse, 2001) et *Othello* (Shakespeare, 2003) avec les Münchener Kammerspiele, et *Das kalte Kind* (von Mayenburg, 2002) et *Andromak* (Racine, 2003) pour la Schaubühne de Berlin. En 2002, il met en scène *L. King of Pain*, coproduction de la Toneelhuis, Bruges 2002, Schauspiel Hannover, Schauspielhaus Zurich et Arhus Festuge. Les acteurs étant de différentes nationalités, la langue du *King Lear* de Shakespeare est un mélange d'allemand, de néerlandais et de français, ce qui donne un langage qui peut franchir les frontières linguistiques et reste (in)compréhensible pour tous.

En outre, chaque année, Perceval réalise pour la Toneelhuis deux mises en scène qui, d'une part, montrent l'intérêt que porte le metteur en scène pour les jeunes auteurs de théâtre : *Het kouwe kind* du jeune dramaturge berlinois Marius von Mayenburg et *Asem* de Thomas Jonigk. Pour *Aars!*, une adaptation de l'Orestie, il a travaillé avec l'auteur flamand Peter Verhelst. À côté de son désir de jeter des bases d'un répertoire contemporain, Luk Perceval adapte radicalement certaines pièces de répertoire: *Andromak* (Racine, 2002), *Oom Vanja* (Tchekhov, 2003) et *Macbeth* (Shakespeare, 2004).

A partir de la saison 2005-2006, **Perceval sera lié comme metteur en scène à la Schaubühne de Berlin** et lèguera la direction artistique de la Toneelhuis à Josse De Pauw (pour la saison 2005-2006) et à Guy Cassiers (à partir de 2006-2007).

Entre 2015 et 2017 il conçoit et dirige la *trilogie ZOLA* (Liebe+Geld+Hunger) avec le Thalia Teater de Hambourg dans le cadre de la Ruhrtriennale.

En 2017 il reçoit le Cutting Edge Award du meilleur spectacle de l'année 2016, pour *Snow* de Orhan Pamuk, monté au NTGent.

Christiane Jatahy



Réalisatrice, metteuse en scène

Née à Rio de Janeiro en 1968, Christiane Jatahy est à la fois dramaturge, cinéaste, metteur en scène et actrice. Avec sa compagnie Vértice de Teatro, elle installe ses mises en scène en dehors des théâtres imaginant des dispositifs originaux qui questionnent le rapport entre l'acteur et le public.

*Christiane Jatahy est artiste associée internationale au CENTQUATRE-PARIS.

Pascal Rambert



Pascal Rambert (1962) est auteur, metteur en scène, réalisateur et chorégraphe. En 2016 Il reçoit le Prix du Théâtre de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre.

Il est artiste associé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris à partir de Janvier 2017, de El Pavón Teatro Kamikaze depuis Septembre 2017, et auteur associé au Théâtre National de Strasbourg depuis 2014.

Tiago Rodrigues



Tiago Rodrigues est né en 1977.

Il est directeur artistique du Théâtre National Dona Maria II à Lisbonne depuis 2014, une des plus anciennes et prestigieuses institutions du Portugal,

Il est l'un des chefs de file de la jeune création artistique portugaise, acteur, dramaturge, metteur en scène et producteur. Auteur, il écrit des scénarios, de la poésie, des chansons ou encore des billets

d'opinion publiés dans la presse.

Son implication dans la vie artistique de son pays, la vision politique et métapoétique de son théâtre font de lui un metteur en scène présent sur les plus grandes scènes européennes.

TgStan



La compagnie de théâtre tg STAN, l'acronyme de Stop Thinking About Names, est le collectif de théâtre autour de Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, qui se sont rencontrés à la fin des années 80 au Conservatoire à Anvers. C'est aussi là que le collectif a régulièrement travaillé avec, entre autres, Matthias de Koning de Maatschappij Discordia, qui leur a fait découvrir une autre conception du théâtre, moins dogmatique.

tg STAN opte délibérément pour du théâtre de texte et peut se prévaloir d'un répertoire riche et varié, qui fait la part belle aux œuvres d'auteurs dramatiques classiques comme Tchekhov, Gorki, Schnitzler, Ibsen, Bernhard ou Pinter. La démarche consiste à dépoussiérer des textes de l'histoire du théâtre et à les transposer dans l'ici et maintenant à travers leur relecture et en les situant dans un contexte contemporain. Outre les grands classiques, tg STAN choisit souvent aussi des textes d'auteurs

contemporains, comme récemment encore en montant une pièce de Yasmina Reza, ou passe commande à des auteurs, comme Willem de Wolf, Oscar Van den Boogaard ou Gerardjan Rijnders, entre autres.

Amir Reza Koohestani



Né en 1978 à Chiraz (Iran), Amir Reza Koohestani publie dès l'âge de 16 ans des nouvelles dans les journaux de sa ville natale. Attiré par le cinéma, il suit des cours de réalisation et de prise de vue. Pendant un temps, il joue aux côtés des membres du Mehr Theatre Group avant de se consacrer à l'écriture de ses premières pièces.