

# Temporairement Contemporain<sup>2021</sup>

LE JOURNAL DE LA MOUSSON D'ÉTÉ

---

---



"Que quelque chose se passe ! Oui ! N'importe quoi ! Un  
signe du ciel du destin du... parce que cet amour c'est..."

Julia Haenni.

# LAURÈNE MARX, POUR LE POUVOIR DES FEMMES

*Pour Laurène Marx, l'écriture est une manière de rendre aux femmes ce qu'elles lui ont donné : de la force, du pouvoir. Atrice trans non binaire, elle aborde les questions du genre d'une manière frontale, avec une oralité qui tend à l'effacement des frontières entre la littérature et la vie.*

Depuis qu'elle commence à être reconnue dans le milieu du théâtre, Laurène Marx a une ambition : en devenir la « queen of trash », la reine de la provocation, de l'intranquillité. Même si aujourd'hui pas plus qu'hier elle n'a l'impression d'écrire du théâtre, alors que ses pièces *Pour un temps sois peu* et *Trans* viennent d'être publiées aux Éditions Théâtrales, elle en joue le jeu. C'est d'ailleurs en réponse à une commande d'un festival de théâtre, le Lynceus festival à Binic-sur-Mer, qu'elle a écrit en 2019 le premier de ces textes, sélectionné à La Mousson d'été.

« Si ma parole directe et libre se prête bien au théâtre, elle ne lui est pas forcément destinée », dit l'atrice qui, sur son blog Trigger Darling, associe le microcosme qu'elle découvre aux « mentalités bourgeoises, à l'entre-soi ». « On veut de nos écritures de pauvres et de malades mais on veut pas de nous. On parle fort, on s'énerve fort. On est pas fiables dans le fond. Ils veulent des phrases au style imprévisible et des humains corrects et sages. C'est le malheur qui a fait mon éducation, pas les grandes écoles Diam's n'est plus là mais je veille, t'as vu ».

## Une écriture en transition

Ces phrases pourraient trouver leur place dans *Un temps sois peu* : même type d'adresse, même manière de dire « tu » à quelqu'un qui peut-être n'existe pas, qui n'est probablement que le prétexte à une logorrhée, à une parole cathartique. Avec ce texte où elle décrit de l'intérieur, crûment, un processus de transition, Laurène Marx concrétise une recherche dans l'écriture qu'elle mène de longue date. Depuis ses seize ans peut-être, âge où elle décide de quitter l'école pour mieux « améliorer son style et sa narration » tout en exerçant de petits boulots. Ou bien à partir du moment où elle réalise en prenant conscience que « l'écriture, c'est la politique ou ce n'est rien ».

La transition médicale qu'elle entreprend il y a quelques années, pour aller de « la femme qu'elle pensait être vers la femme qu'on voulait qu'elle soit », est aussi une étape majeure dans la transformation de son écriture vers la forme « qui poutre, qui défonce, qui déginglue tout » qu'elle déploie dans *Pour un temps sois peu*. Si les questions du genre étaient depuis longtemps au cœur de son écriture, elles le sont désormais plus encore, et différem-

« Tu cherches le rythme, l'attitude. Il faut relâcher le poignet, le laisser libre, pas trop sinon ça fait PD ; donner du mou au coude, il faut que l'articulation puisse jouer. Dévisse tous les écrous que tu as mis si longtemps à fixer, il est temps pour ton corps de remonter à la surface et de flotter. Brinquebale pas trop non plus, ça fait poupée cassée, ça fait fake. Garde le menton un peu plus haut que droit, le même angle, toujours, plus haut t'auras l'air de chercher des pommes dans le ciel. Ça fait rêveuse. »

ment. « La transition a tout changé pour moi, dans l'écriture comme dans la vie. Ma sensibilité, ma tendresse ont changé dès lors que j'ai pris des hormones. Ce ne sont pas les hormones qui font les gens, certes, mais quand même. Quand ta peau devient plus sensible ton écriture aussi ».

## Des mots pour toutes

Dès lors, Laurène Marx écrit pour les femmes. « Je mets des mots sur leur souffrance, je formule la souffrance des femmes. C'est ma manière de leur rendre ce qu'elles m'ont donné : une aide qui m'a permis d'affronter les violences que j'ai éprouvées, notamment en passant d'une vie sociale de mec à une vie sociale de meuf », dit-elle. En s'inspirant du rap, qui est « bien plus qu'une musique de mecs qui écrivent des choses chelou sur les meufs : un langage complexe, avec ses références précises mais qui s'adresse à tout le monde », elle cherche à partager les armes et les techniques qu'elle a acquises au cours de sa transition qu'elle décrit dans *Pour un temps sois peu*. Cela sans affirmer explicitement qu'elle est la personne qui se cache à peine derrière le « je » anonyme de la pièce, mais sans faire non plus le contraire. « Ça m'est égal que l'on pense que c'est moi ou pas. Ce qui m'importe c'est qu'on pense que c'est vrai ».

Si elle écrit à partir de son expérience personnelle, qu'elle amplifie volontiers pour parvenir à son but, Laurène Marx le fait selon une technique dont chacune peut s'emparer. Au Lynceus Festival où elle était invitée en juin 2021, elle donnait ainsi à toutes les femmes présentes « tous ses secrets d'écriture ». « Elles ont toutes pris le truc et ont écrit des trucs de ouf. Tu avais une meuf de 70 ans qui parlait de la fille qu'elle avait rencontré dans un bus à Berlin. Elle disait : je n'en avais jamais vraiment parlé mais je suis une grosse gouine. Incroyable. Elle reprenait mon style, l'utilisation de l'impératif : ta gueule écoute, tu es protégée. Le tu : ça peut être toi, moi, plein de choses. La parole directe et libre. Là c'était en mode j'écris comme Laurène Marx, c'est pas moi. Libérer la parole. C'est jouissif. C'est hyper cathartique de dire chut, concentre-toi. C'est cool de donner des ordres, surtout quand on est une femme ». Entre l'écriture et la parole quotidienne, pour Laurène Marx, il n'y a qu'un pas qu'elle souhaite de plus en plus petit.

Anaïs Heluin

# « MAIS TU ES UN COMÉDIEN, RAOUL ! »

*Comment un enfant du Salvador devient costumier à l'Opéra de Paris et comment Stanislas Nordey révèle le comédien qui se terre en Raoul Fernandez. Il vient de Metz où il a conçu des costumes pour des acteurs brésiliens. À la Mousson, il joue Portrait de Raoul, une pièce écrite pour lui par Philippe Minyana. Costumier ou comédien ? Les deux, maman.*

« Quand je fais des costumes je vais d'abord parler aux comédiens pour savoir leurs goûts et connaître leur corps. Tout cela vient de ma mère qui, au Salvador, réalisait des costumes pour des spectacles de ballet. Pendant que je jouais avec mes petites voitures, je la regardais coudre, faire ses teintures avec des épiluchures de pomme de terre, j'ai appris sans le savoir en la regardant. Quand je suis arrivé à Paris à 20 ans et que je suis allé à l'université Paris 8 suivre l'enseignement de Michèle Kokosowski, un jour elle nous dit : "il faut lire tout Gombrowicz". Je suis allé à la Librairie Polonaise, cela représentait une somme astronomique pour moi. Je n'avais pas de bourse, je vivais avec rien. C'est alors que j'ai vu une petite annonce : l'Opéra Garnier cherchait à embaucher un costumier. On a été trois à être sélectionnés. On devait réaliser un costume à l'identique d'une mise en scène de *Boris Goudounov*. Je l'ai fait mais en allant plus loin, Noreev m'a engueulé mais il m'a engagé. J'ai gagné ma vie comme ça et j'ai pu acheter tous les livres de Gombrowicz.

Être acteur je n'avais jamais pensé à cela. Enfant, j'étais très introverti, je ne jouais pas au foot, je préférais rester à la maison jouer avec les poupées de mes cousines. Un jour à la fac, Kokosowski a fait venir un intervenant pour un stage sur Pasolini. Un jeune metteur en scène qui venait de mettre en scène une pièce de Pasolini, son premier spectacle. C'était Stanislas Nordey. J'étais en troisième année, le stage était réservé aux premières et deuxièmes années mais comme j'adorais Pasolini, Kokosowski m'a autorisé à venir. La veille de la séance de travail, avec des chutes de tissu, je me suis fait un costume énorme, magnifique. Et j'ai appris - j'apprends très vite - un texte de Pasolini. C'était à l'amphi 4 à Paris 8. Arrive le moment où c'est mon tour de passer. Je vais tout au fond, dos au public revêtu de mon beau costume. D'un seul coup je l'arrache, je me mets à poil et je crie "fascistes !". J'avais oublié le texte de Pasolini et, d'un seul coup, il est revenu. À la fin de la séance, Nordey est venu me voir : "Raoul, un jour on travaillera ensemble".

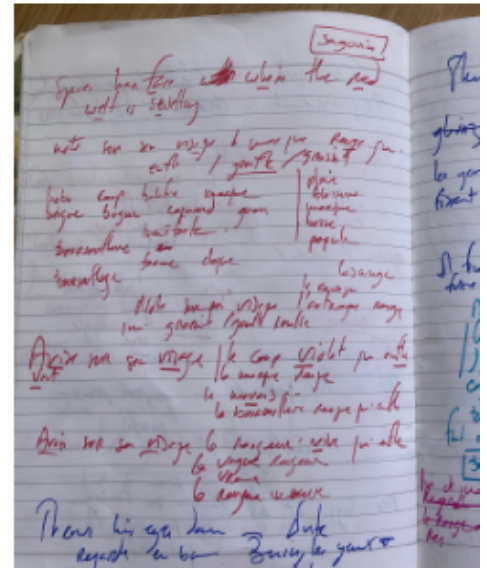


À l'Opéra au bout de huit ans j'en avais marre, j'avais fait tous les services, je savais tout mais j'avais soif de nouveautés. Je suis allé voir Noreev avec ma lettre de démission, sans la lire jusqu'au bout, il l'a déchirée. Avec son accent russe, il m'a engueulé, j'étais en larmes, je suis reparti à la couture. J'étais titularisé j'aurais pu rester jusqu'à la retraite. Je suis parti après la mort de Noreev. Je me suis retrouvé sans rien, je n'avais rien mis de côté. Alors j'ai appelé ma mère ! "Maman je crois que j'ai fait une grosse connerie". Je lui ai raconté. Elle m'a dit qu'il fallait que j'assume ma décision et ne pas retourner en arrière. J'étais en larmes. "Maman tu es trop dure avec moi". Elle avait raison. Trois semaines plus tard, le téléphone sonne : Stanislas Nordey allait présenter *Vole mon dragon*, il voulait que je réalise les costumes. J'ai installé mon atelier de couture à Ville-neuve-lez-Avignon à côté de la salle de répétition. Un jour je prends une robe rouge que je venais de finir pour un des acteurs sourds-muets afin qu'il l'essaie, et je traverse le plateau. Nordey me regarde et me dit : "tu ne veux pas retraverser le plateau comme tu viens de le faire ?". Je le fais. "À quoi tu penses quand tu traverses le plateau ?". "À rien, je vais de A à B". "Est-ce que tu peux recommencer en disant deux ou trois phrases du texte ?" Je le fais. "Mais tu es un comédien, Raoul ! » Et j'ai joué dans le spectacle en y prenant du plaisir.

Depuis, je continue à faire des costumes et à jouer. Un jour où j'étais sans travail comme comédien j'ai téléphoné à Philippe Minyana dont j'aime l'écriture : "Philippe, j'aimerais bien que tu écrives quelque chose pour moi". "Oui, je vais le faire, mais je vais écrire sur toi, sur ta vie". On s'est vus plusieurs fois chez lui. Une fois la pièce écrite, il appelle Marcial di Fonzo Bo sans rien me dire. Il lui envoie le texte. Marcial le lit, appelle Philippe : "c'est magnifique, on le monte et c'est moi qui le met en scène".

Propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat

# DOMINIQUE HOLLIER : « À PART SHAKESPEARE, L'ARBRE À SANG EST PEUT-ÊTRE LE TEXTE LE PLUS DIFFICILE QUE J'AI EU À TRADUIRE »



*Traductrice de l'anglais, membre du comité de lecture de la Mousson d'été depuis 2014, Dominique Hollier est l'invitée de Jean-Pierre Ryngaert dans le cadre de l'Université d'été. Elle y parlera de son travail sur L'Arbre à sang de l'Australien Angus Cerini, dont la singulière poésie rurale lui a posé bien des passionnantes questions. Dirigée par Anne Théron, la mise en espace de la pièce sera présentée samedi 28 à la Mousson.*

**Avec *The Bleeding tree*, que vous avez choisi de traduire par « L'Arbre à sang », nous découvrons Angus Cerini jusque-là totalement inconnu en France. Comment ce texte vous est-il parvenu, et de vous jusqu'à la Mousson d'été ?**

**Dominique Hollier :** En 2019, l'ambassade d'Australie en France a proposé à la Maison Antoine Vitez, dont je coordonne le comité anglophone, de s'associer dans le but de donner à connaître la nouvelle génération d'auteurs de théâtre australiens à travers la traduction de six pièces. Cela dans le cadre très vaste d'Australia Now, saison culturelle célébrant la culture et l'innovation australienne en France qui devait avoir lieu d'avril à octobre 2021 et qui a été décalée de juin 2021 à juin 2022. Avec les traductrices Gisèle Joly et Séverine Magois, nous avons lu environ 70 pièces, avant de constituer un comité de lecture élargi de cinq autres traducteurs. *The Bleeding tree* d'Angus Cerini a tout de suite fait l'unanimité. Je l'ai présentée au comité de lecture de La Mousson d'été, partenaire d'Australia Now, de même que les cinq autres pièces traduites.

**Dans votre plongée dans les nouvelles écritures théâtrales australiennes, quels grands courants d'écriture avez-vous observé ?**

**D.H. :** Nous avons pu découvrir des écritures extrêmement diverses, ce dont témoignent nos choix de traduction. Des formes classiques en côtoient d'autres qui ne le sont pas du tout. Je dirais toutefois que la recherche formelle a tendance à dominer dans les textes qui nous sont parvenus. En la matière, Angus Cerini est l'un des plus singuliers et audacieux. Il n'est pas étonnant qu'il soit considéré dans son pays comme une voix majeure. Et si elle n'est pas encore jouée en dehors de l'Australie, son œuvre a tout pour passer les frontières. Je

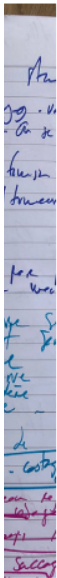
suis heureuse d'y contribuer avec la traduction de *L'Arbre à sang*. Je vais aussi traduire sa dernière pièce, *Wonnangatta*, qu'il a lui-même créée en octobre 2020 au Sydney Theatre Compagny, avec deux des acteurs australiens les plus connus : Wayne Blair et Hugo Weaving.

**Quels sont pour vous les traits dominants de l'œuvre d'Angus Cerini ?**

**D.H. :** Dans les textes que j'ai pu lire de lui, Angus Cerini met sa recherche formelle au service de sujets très sombres. Dans *L'Arbre à sang*, il s'agit de violence domestique : trois femmes – une mère et ses deux filles Ida et Ada – d'une région reculée d'Australie tuent leur mari et père qui les malmenait. Elles cherchent à se débarrasser du cadavre, ce à quoi les aident les voisins qui leur rendent visite tout en feignant d'ignorer le crime. *19 trains* donne la parole à un conducteur de train qui n'a pu empêcher un suicide sur les rails. Quant à *Wonnangatta*, elle relate l'histoire vraie d'un double meurtre non élucidé au XIX<sup>ème</sup> siècle. Souvent ancrées dans l'Australie profonde, ses pièces sont pour certaines trop riches en références culturelles locales pour supporter la traduction. Ce n'est pas le cas de *L'Arbre à sang* : le langage très imagé de ses personnages est de ceux qui peuvent passer toutes les frontières.

**Ce langage semble pourtant emprunter beaucoup au parler paysan des campagnes australiennes.**

**D.H. :** On trouve en effet dans la langue de ces trois personnages quelques australianismes et quelques références à une culture locale difficilement traduisibles, mais ils n'empêchent pas la sensation d'universel qui se dégage du texte. Peu importe par exemple qu'on ne comprenne pas pourquoi la mère parle d'une « panthère noire aperçue dans les collines des foies, jamais prouvée » au début du texte – mes recherches m'ont appris qu'il y avait en Australie de nombreux signalements de ces félins, pourtant absents de la faune locale. Idem pour l'allusion à « une chose au fond du lac » : peu importe que l'on comprenne ou non qu'il est question du monstre du Loch Ness. Le sens, dans ce texte, vient en grande partie de la musique des mots. Aussi organique qu'intellectuelle, son écriture m'a passionnée.



**M'MAN.-** Avec une balle dans le cou, ta tête de crétin a l'air bien mieux qu'avant.

**IDA.-** Repose en paix papa crétin.

**ADA.-** Salut papa sombre paquet de merde, va.

**IDA.-** Bye bye papa misère de sac à merde, va.

**IDA.-** Regarde-moi-le tout étalé sur le plancher.

**M'MAN.-** Sans broncher.

**ADA.-** Le con a fini de bouger.

**M'MAN.-** Sont où maintenant tes coups tordus bonhomme dégoué si tant bizarre ?

**IDA.-** Repose en paix ça te fait quoi ça ?

**ADA.-** Fatras foireux de peau meurtrie et d'os brisés, va.

### Quelles difficultés principales vous a-t-elle causé ?

**.H. :** Je dirais qu'à part Shakespeare, *L'Arbre à sang* est peut-être le texte le plus difficile que j'ai eu à traduire. Mes collègues du comité de lecture pour Australia Now ont bien perçu cette difficulté et ont référé ne pas s'y atteler. Pour ma part j'ai tout de suite été excitée par le défi. Chaque phrase suscite son lot de questions, à commencer par la première : « Avec une balle dans le cou, ta tête de crétin a l'air bien mieux qu'avant ». L'auteur utilise dans cette phrase le mot « trou ». Outre le fait qu'un « trou de balle dans le cou », ce n'est pas possible en français, laisser ce substantif causait un problème de rythme. Mais d'un autre côté, ce « trou » revient à plusieurs reprises dans le texte. J'ai mis pas moins de deux semaines à me décider. J'ai à chaque fois fait mes choix en fonction de cette règle que je me suis fixé : ne pas faire une traduction explicative mais faire en sorte que ce ne soit pas non plus tout à fait abscond. Pour la première fois de ma vie, j'ai éprouvé le besoin de prendre un cahier pour consigner tous les problèmes que je rencontrais.

### Vous êtes née au Québec. Voyez-vous des similitudes entre le jeu de la langue d'Angus Cerini ?

**.H. :** J'y ai beaucoup pensé en traduisant, et ma connaissance de cette langue m'a bien aidée. Si la grammaire d'Angus Cerini est particulière, malmenée, elle ne l'est pas au point de donner naissance à une langue inventée. Sans doute personne ne parle-t-il tout à fait comme les protagonistes de *L'Arbre à sang* dans le réel, mais ce serait tout à fait possible. Cette langue très travaillée est réaliste, et il faut la traiter comme telle. Elle comporte de la rudesse, de la ruralité, qui ne doit surtout pas passer pour de la bêtise chez celles qui la parlent. C'était là un autre grand danger de cette traduction. Les personnages de la pièce sont très intelligents : ils analysent sans cesse leurs gestes et leurs conséquences. Ils sont simplement un peu taiseux, sauf les deux sœurs lorsqu'elles se retrouvent ensemble et la mère quand elle est seule.

### Quelles sont les règles grammaticales majeures de la langue de votre traduction ?

**D.H. :** Pour obtenir un équivalent des fautes de conjugaison en anglais, j'ai par exemple décidé de ne pas conjuguer du tout. Pour atteindre en français la ruralité de la langue, j'ai aussi enlevé un maximum de pronoms. J'ai pratiqué autant possible l'éllision. Chaque fois que c'était possible, j'ai supprimé les auxiliaires : à la place de « j'ai entendu », cela donne « j'entendu ». Mais j'ai refusé tout systématisme dans cette traduction. J'ai voulu qu'elle soit aussi intuitive, aussi organique que le texte lui-même.

### Propos recueillis par Anaïs Heluin

#### Au bord du trou

C'est peu dire que M'man, Ida et Ada ne regrettent pas leur mari et père qui vient quitter le monde des vivants lorsque commence *L'Arbre à sang* d'Angus Cerini. Si quelques doutes entourent au départ les circonstances de la mort — la « balle dans le cou » de l'homme peut très bien avoir été logée par n'importe qui, même par le mort lui-même —, ils sont vite dissipés. Peu après un triple adieu soulagé, presque joyeux — « Salut papa sombre paquet de merde, va », les trois femmes reviennent sur les faits.

Devant le trou qu'elles ont creusé dans la tête de leur tortionnaire, elles reconstituent leur crime, motivé par les violences domestiques que leur faisait subir ce père, ce mari indigne. Viennent ensuite une série de voisins à qui elles tentent de cacher le cadavre. En vain : bien que personne ne l'avoue, tout le monde sait. Et chacun y va de son conseil pour faire disparaître l'horrible bonhomme, qui finit alors pendu à un arbre. Un arbre à sang.

Pour déployer ce conte noir, l'auteur opte pour une langue brute, rurale, qui ressemble sans doute à celle des campagnes australiennes mais qui pourrait tout aussi bien se parler ailleurs. Entre dialogue et récit, la belle langue de *L'Arbre à sang* s'occupe de la grammaire comme les trois personnages se chargent du père : avec brutalité, mais aussi avec une inventivité presque ludique. Complexe sous ses allures élémentaires, cette écriture nous mène loin des nombreuses œuvres qui depuis quelques temps dénoncent les violences masculines. Au pays d'Angus Cerini, la langue est reine de la ferme

A.H

# PARLEZ-MOI DÉSAMOUR, DITES-MOI DES CHOSES TORDUES

*Laurent Vacher, qui a travaillé quatre ans au Paraguay, aime l'atmosphère miroitante que nous offre souvent le théâtre sud-américain. Avec la pièce Les subtilités du désamour d'Anahí Ribeiro, il est servi. C'est la première pièce de l'Argentine traduite en français par Adeline Isabel Mignot, laquelle n'a pas encore rencontré cette autrice de Buenos Aires d'une quarantaine d'années qui écrit, joue et met en scène.*

Temporairement contemporain. Ce qui est troublant, fascinant, c'est le jeu constant de mise en abyme à l'œuvre dans *Les subtilités du désamour*.

**Laurent Vacher.** On voit effectivement deux êtres, l'Auteur et l'Autrice se désamourer, tout en écrivant une pièce à deux personnages, Il et Elle, traitant d'une rencontre amoureuse, à l'heure où eux se séparent. Avec, sous-jacent à ce jeu, la question de l'enfant, et leur vie de couple balayée par tout ça. Une façon aussi pour les personnages de L'Auteur et L'Autrice de se parler à travers les personnages d'Elle et Lui, de régler leurs comptes, de mettre en route le processus de leur désamour. Elle et Lui sont de purs personnages fictionnels inventés par l'Auteur et l'Autrice à mi-chemin de la biographie et de l'imagination.

**TC. Cette mise en abyme, c'est très argentin, non ?**

**LV.** Complètement. C'est une pièce qui ne peut venir que d'Amérique du Sud.

**TC. Je me regarde regardant la personne qui me regarde. Cela ne cesse de miroiter.**

**LV.** Ils s'aiment, se détestent, se rejettent et s'attirent tout à la fois.

**TC. Comment traduire cela en scène ?**

**LV.** Il faut un espace fictionnel pour Il et Elle et que, de part et d'autre, se tiennent l'Autrice et l'Auteur sans qu'il y ait une barrière. Être simple et efficace à la fois et bien faire comprendre ce système de miroirs entre eux.

**TC. C'est un vrai challenge. Car on peut se perdre dans le changement de registre, le glissement dans la fiction.**

**LV.** C'est pourquoi je suis parti d'une équation simple : l'autrice c'est Elle, et l'Auteur c'est Lui. Ils se racontent une histoire tout en vivant leur histoire. Dès la première réplique de la pièce, on voit l'Autrice citer longuement l'Auteur. Et on voit très vite qu'ils sont en totale opposition sur l'approche de l'écriture de la pièce qu'ils ont décidé d'écrire ensemble.

**AUTEUR -La dispute a toujours été notre façon la plus organique de communiquer.**

**AUTRICE -Je ne suis pas d'accord.**

**AUTEUR -(avec une pointe de sarcasme) Evidemment !**

**TC. Un désaccord qui est comme l'écho de leur désamour.**

**LV.** Et le jeu de miroir n'en finit pas. C'est effectivement très argentin et on peut se demander si une telle pièce peut être bien reçue en France. En Amérique du Sud, les comédies sont des tragédies et inversement, là-bas, on passe d'un registre à l'autre avec beaucoup de vélocité. On peut également y voir un petit côté Almodovar à travers cette alliance très hispanique entre la truculence et la profondeur.

**TC. Il y a cette contradiction entre un couple qui se sépare et ce même couple qui écrit une pièce racontant une histoire d'amour.**

**LV.** Tout est dans la subtilité du titre de la pièce. Ce n'est pas une rupture, ce n'est pas une séparation, c'est comment apprendre à se désaimer. Ils décident de se désaimer et la séparation n'arrive finalement qu'à la fin de la pièce. Au moment même où on pourrait raconter l'histoire de leur séparation. C'est la grande nuance entre et le désamour - on s'aime et on se sépare - et la rupture - on ne s'aime plus alors on se sépare.

**TC. C'est cet entre-deux du désamour qui donne à la pièce et sa structure et son rythme.**

**LV.** Plus on lit la pièce avec les acteurs, plus on s'aperçoit qu'elle a de la ressource, de la matière. À chaque lecture on découvre plein de choses.

**TC. On peut penser au départ que c'est une pièce qui relève du pirandellisme, mais c'est une fausse piste. La pièce nous conduit de surprise en stupeur. On est piégés tout le temps.**

**LV.** C'est toute la difficulté : faire entendre et percevoir dans le temps de la lecture, tous les parfums, tous les échos de cette pièce.

**TC. C'est une pièce que doivent adorer les acteurs.**

**LV.** Au début, ils étaient un peu déboussolés. Mais, plus on la lit, plus ils ont envie.

Propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat

# JULIA HAENNI EN QUÊTE DE PERSONNAGES FÉMININS



Depuis sa première pièce, *Wölfinnen* (2015), l'autrice suisse Julia Haenni place la nécessité d'imaginer des rôles féminins singuliers au cœur de son écriture. Dans *Femme disparaît (versions)*, une enquête sur les traces d'une inconnue fait émerger avec humour tous les clichés récurrents sur la femme, au théâtre comme ailleurs.

Chez Julia Haenni, tout commence souvent par une disparition. Dans *Femme dans la forêt* (2018, traduction en 2020 par Katharina Stalder), sa deuxième pièce personnelle – elle a auparavant participé à l'écriture de nombreuses pièces collectives, notamment au sein de la compagnie Das Schaubüro qu'elle cofonde en 2011 –, c'est d'abord un lapin qui prend la tangente. Puis c'est le bip de la voiture de la propriétaire de l'animal en fuite qui ne donne plus signe d'existence. S'ensuit une série de petites et de plus grandes catastrophes, dont le blocage d'une rue par des centaines de femmes prises par l'envie irrépressible de croissants, qui débouche sur une autre éclipse : celle du personnage central qui, après avoir traversé tous ces malheurs plus ou moins réalistes, se perd dans une forêt où elle est encore poursuivie par des femmes. Des femmes elles aussi disparues. Car si Julia Haenni a un faible pour les disparitions en générale – « au théâtre, je trouve énergisant de mettre en scène des protagonistes qui disparaissent, parce que d'autres partent à leur recherche », explique l'autrice –, c'est celle des femmes qu'elle préfère. Pour preuve, *Femme disparaît (versions)*, sélectionné cette année à la Mousson d'été.

## Tentative d'épuisement des clichés sur le féminin

Avec cette pièce mise en espace ici par Véronique Bellegarde, l'autrice continue de chercher des solutions au triste constat qu'elle fait grâce à l'une de ses professeuses au sortir de sa formation de metteuse en scène à la Haute école des arts de Zurich : « le théâtre contemporain manque de rôles pour les femmes ». « Jusque-là, je ne m'étais jamais vraiment rendu compte que la grande majorité des rôles existants n'ont rien à voir avec la condition féminine aujourd'hui en Europe : ils sont construits selon des idées très anciennes, machistes. Ils sont unidimensionnels. Cette prise de conscience fait de moi une féministe. Je décide de travailler sur le genre, et j'écris pour mon diplôme une pièce pour femmes, *Wölfinnen* ».

Dès lors, elle développe une écriture qui se nourrit largement des interprètes, et qui prend en compte le contexte de création,

l'histoire et le fonctionnement des lieux qui l'accueillent. Ce en quoi *Femme disparaît (versions)* est un peu une exception. C'est en effet dans le cadre d'une résidence au Konzert Theater Bern, en 2018/19, que Julia Haenni écrit cette pièce, avec une contrainte : ne pas en assurer la mise en scène, qui sera confiée à Marie Bues. « En matière de processus d'écriture, cela en fait ma pièce la plus "classique" ! », s'amuse Julia. Car si le processus est classique, la forme ne l'est guère. Prenant pour cadre un appartement déserté par son occupante – les femmes qui y pénètrent sont en tous cas persuadées qu'une personne du même sexe qu'elles vit ici –, l'autrice entreprend de faire le tour de tous les clichés sur le féminin. « Une fois usés tous ces clichés, que fait-on ? », interroge-t-elle ainsi.

## Féminités connectées

L'appartement désert où « plusieurs femmes, beaucoup » mènent leur enquête est clairement un lieu de théâtre. Pour preuve, la narratrice qui s'y exprime très régulièrement, afin de commenter les propos du chœur d'anonymes. En tentant de mettre à jour l'identité de la disparue, ce collectif s'empêtre dans tous les clichés qu'il disait au départ vouloir éviter. Il fait tantôt de l'évaporée une femme soumise à son mari, à ses employeurs, tantôt une femme sujette à l'hystérie. Il relie aussi de nombreuses trajectoires, comme seul peut le faire le théâtre. « J'aime beaucoup l'idée que d'un coup, des personnes à leurs fenêtres, aussi éloignées soient-elles, puissent se trouver reliées à une même histoire. Je me suis beaucoup inspirée pour cela de la féministe anglaise Laurie Penny, notamment d'un de ses textes, où elle imagine un scénario selon lequel toutes les femmes du monde décident de se reposer pendant une journée. Selon elle, le système économique s'effondrerait. Je ne suis pas loin de penser qu'elle a raison ».

Anaïs Heluin

# ET SOUDAIN LA PLUIE TOMBA



Les discours d'usage en avaient fini de crachoter dans les micros, les petits fours et les coupes de circonstance déboulaient dans les gorges, c'est alors que l'actrice Julie Pilod monta sur une estrade. Texte de Nathalie Fillion en main, elle se lança : « Au commencement était... ». Et soudain la pluie tomba. Julie n'hésita pas, elle brava l'intempérie drue. Feuilles gondolants, cheveux et visage ruisselants, la voix surmonta haut et fort le martellement des tilleuls où s'étaient réfugiés de valeureux spectateurs pour écouter l'actrice. Guillaume Durieux vint épauler sa camarade. Bientôt, surgissant de la cale, le capitaine Didym monta sur le pont et leva les voiles d'un parasol. La pluie, vaincue, cessa. Sorti des abris, le public applaudit vivement les dignes héritiers de Gérard Philipe qui, un soir, tint en respect un terrible orage jusqu'à son terme, en saisissant à pleine mains le plancher de la Cour d'honneur, retenant son souffle et celui du public.

JPT

MARDI  
24 AOÛT  
2021



## 14h30 – Lecture *Les Subtilités du désamour* - CHAPITEAU - MARRONNIERS

de Anahí Ribeiro (Argentine),  
traduction Adeline Isabel-Mignot, dirigée par Laurent Vacher  
avec Eric Berger, Guillaume Durieux, Julie Pilod et Ariane von Berendt  
présentée dans le cadre de Tintas Frescas, avec le soutien de l'Ambassade de France/ Institut français en Argentine et le Relais spectacle vivant pour l'Amérique du Sud hispanophone. Texte traduit avec le soutien de la Maison Antoine-Vitez, centre international de la traduction théâtrale.

## 16h30 – Rencontre *Comment traduire l'apparement intraduisible*

Avec Dominique Hollier, traductrice de l'anglais

## 18h00 – Lecture *Femme disparaît (versions)* - SCÈNE OUVERTE TILLEULS

De Julia Haenni (Suisse), traduction Julie Tirard, dirigée par Véronique Bellegarde avec Marie-Sohna Condé, Maud Le Grevellec et Emeline Tournon, musique Philippe Thibaut  
Julia Haenni est représentée par L'Arche – agence théâtrale.

## 20h45 – Spectacle *Portrait de Raoul* - CENTRE CULTUREL PABLO PICASSO (Blénod-les-PAM)

texte Philippe Minyana (France)  
mise en scène Marcial Di Fonzo Bo avec Raoul Fernandez, régie Gabriel Clairon  
production Comédie de Caen-CDN de Normandie

## 22h30 – Lecture *Pour un temps sois peu* - AMPHITHEATRE

De Laurène Marx (France)  
Le texte est publié aux éditions Théâtrales.  
Le texte est lauréat de l'Aide à la Création d'ARTCENA.

## Suivi par : DJ Tess Wassila - CHAPITEAU

En raison du **contexte sanitaire** (pandémie de Covid-19) qui limite la capacité d'accueil des lieux de spectacle, la **réservation aux lectures est fortement recommandée**

Réservations par téléphone à partir du 15 août au 03 83 81 20 22

Le port du masque est obligatoire dans l'enceinte de l'Abbaye et tous les lieux communs en intérieur

La Mousson d'été est subventionnée par la **Région Grand Est**, le **Ministère de la Culture (DRAC-Grand Est)**, le **Conseil Départemental de Meurthe-et-Moselle**, la **Communauté de Communes du Bassin de Pont-à-Mousson**. Les Rencontres théâtrales internationales de la Mousson d'été et l'Université d'été européenne sont organisées par l'association La Mousson d'été et l'Abbaye des Prémontrés, avec le soutien des villes de **Pont-à-Mousson** et de **Blénod-lès-Pont-à-Mousson**.

En partenariat avec le projet de coopération " **Fabulamundi. Playwriting Europe** " cofinancé par le programme **Europe Créative**, la **Convention théâtrale européenne (ETC)**, **Acción Cultural Española AC/E**, l'**Ambassade d'Australie** dans le cadre du programme **Australia Now France 2021-2022**, l'**Ambassade de France / Institut français en Argentine**, l'**Ambassade de Norvège**, l'**Istituto Italiano di Cultura Strasburgo**, **Pro Helvetia** – fondation suisse pour la Culture ; avec le soutien de **France Culture**, **ARTCENA** – Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, la **Maison Antoine-Vitez** – Centre international de la traduction théâtrale, **L'Arche éditeur**, les **éditions Espaces 34**, **Scènes et territoires** en Lorraine, le **Théâtre Gérard-Philipe/TGP Frouard**, le **Théâtre de la Manufacture** – Centre Dramatique National de Nancy-Lorraine, **Théâtre-contemporain.net**, la librairie **L'Autre Rive** à Nancy ; avec la complicité artistique du **Poche/GVE** à Genève, du **Théâtre national de Strasbourg**, et avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National**.



Rédaction : Anaïs Heluin - Jean-Pierre Thibaudat

Une version numérique (et en couleur) du journal est disponible sur [www.mec.org](http://www.mec.org)

À consulter aussi sur [www.theatre-contemporain.net](http://www.theatre-contemporain.net) où vous pourrez également consulter des vidéos des artistes présents à la mousson d'été

