



une tragédie-monstre

de **Frank Wedekind**

mise en scène **Stéphane Braunschweig**

La Colline – théâtre national



J'ai cherché à présenter un superbe spécimen de femme, un de ceux qui naissent lorsqu'une créature richement dotée par la nature, même sortie du ruisseau, accède à un épanouissement sans limites [...]. Sous la domination du naturalisme allemand étriqué et petit-bourgeois, la superbe créature que j'avais imaginée est devenue ce qu'on fait de pire en matière d'artificialité perverse et, des années durant, on m'a traité d'impitoyable inquisiteur de la gent féminine, de moraliste furieux et de misogyne conjurant le démon.

Frank Wedekind ¹

La seconde conversation autour de la saison 2010-2011 "Rêves et cauchemars de transgression", aura lieu le **lundi 29 novembre à 20h30 :**

Des femmes sur la scène de la transgression

avec

Urias Arantes, professeur de philosophie et psychanalyste

Dominique Baqué, écrivaine, critique d'art

Stéphane Braunschweig, metteur en scène

Valérie Dréville, comédienne

Geneviève Fraisse, philosophe

rencontre animée par **Joëlle Gayot**, journaliste à France Culture

De Lulu à Mademoiselle Julie en passant par les mères inquiétantes inventées par O'Neill et Dennis Kelly, la saison de La Colline multiplie les figures féminines transgressives. Quelle est cette capacité de désordre, réelle ou imaginée, propre aux femmes? Entre philosophie et psychanalyse, entre théâtre et arts plastiques, entre fin du XIX^e siècle et début du XXI^e, entre vie réelle et représentations... et entre hommes et femmes – on en débattra.

¹ *L'Art dramatique, in Théâtre complet*, vol. II, éditions Théâtrales, 1997

Lulu

une tragédie-monstre

de **Frank Wedekind**

traduction de l'allemand

Jean-Louis Besson et **Henri Christophe**

mise en scène et scénographie **Stéphane Braunschweig**

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

costumes **Thibault Vancaenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

son **Xavier Jacquot**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

peintures et vidéo **Raphaël Thierry**

assistante à la mise en scène **Caroline Guiela Nguyen**

assistante costumes **Isabelle Flosi**

maquillages et coiffures **Karine Guilhem**

stagiaire mise en scène **Adrien Béal**

avec (par ordre d'apparition)

Philippe Girard Ludwig Schön, rédacteur en chef

Christophe Maltot Edouard Schwarz, portraitiste

Chloé Réjon Lulu

Philippe Faure Le docteur Goll

Thomas Condemine Alwa Schön

Anne-Laure Tondou Le modèle du peintre

John Arnold Schigolch

Claire Rappin Henriette, femme de chambre

Grégoire Tachnakian Le docteur Bernstein

Thierry Paret Le prince Escerny, explorateur en Afrique

Claude Duparfait La comtesse Marta von Geschwitz

Jean-Baptiste Anoumon Rodrigo Quast, acrobate

Grégoire Tachnakian Ferdinand, chauffeur chez Schön

Elsa Bouchain Madeleine de Marelle

Claire Rappin Kadéga, sa fille
Anne-Laure Tondou Bianetta Gazil
Christophe Maltot Le chevalier Casti-Piani
Philippe Faure Le banquier Puntschuh
Thierry Paret Le journaliste Heilmann
Grégoire Tachnakian Bob, groom chez Lulu
Thierry Paret L'agent en civil
Thierry Paret Mister Hopkins
Jean-Baptiste Anoumon Koungou Poti,
prince héritier de Ouabouée
Grégoire Tachnakian Le professeur Hilti
Philippe Girard Jack

régie **Aurore Quenel** régie son **Émile Bernard** régie lumière **Nathalie de Rosa**
électricien **Olivier Mage** machinistes **Thierry Bastier, Marjan Bernacik,**
Franck Bozzolo, Yohan Dagbert, David Ferré, Guy Laposta, David Nahmany
habilleuses **Laurence le Coz, Isabelle Flosi** accessoiriste **Isabelle Imbert**

Les costumes et décors ont été réalisés par les ateliers de La Colline
(conception – étude scénographique **Hervé Cherblanc**)

Remerciements à Iris Giese, Julien Fišera, François Vallée, Aude Lamorelle

La version scénique de Stéphane Braunschweig s'appuie sur la version primitive
de la pièce *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre* (1894), traduite
de l'allemand par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, à laquelle ont été
intégrés quelques éléments de la version de 1913,
traduits par **Ruth Orthmann, Éloi Recoing** et **Philippe Ivernel**.

Le théâtre complet de Wedekind est publié
par les éditions Théâtrales /Maison Antoine Vitez.

production La Colline – théâtre national

durée du spectacle: 4h avec entracte

du 4 novembre au 23 décembre 2010
Grand Théâtre

le mardi, le mercredi, le vendredi et le samedi à 19h30, le dimanche à 15h30
(relâche le lundi et le jeudi, sauf les jeudis 4 novembre et 23 décembre)

en tournée

MC2, Maison de la culture, Grenoble du 7 au 13 janvier 2011

Le Grand T, Nantes du 19 au 22 janvier 2011

TNT, Théâtre national, Toulouse du 27 au 30 janvier 2011

Une tragédie à faire frémir

Dans une note de son Journal intime de juin 1892, Frank Wedekind signale qu'il a eu l'idée d'écrire une "tragédie à faire frémir". Il va y travailler environ deux ans, entre Paris et Londres où il vit à ce moment et où il situera les deux derniers actes de *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre*. Cette première version de *Lulu*, "monstre" effectivement, ne sera ni jouée ni éditée du vivant de l'auteur, mais Wedekind ne cessera d'y revenir toute sa vie, la réécrivant, la repolissant, la coupant et la complétant pour en laisser en 1913 une version "définitive" sous la forme de deux pièces, *L'Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore*. C'est sous cette forme divisée que *Lulu* aura été représentée dès 1898, représentée et maintes fois censurée, tant la pièce brisait tous les tabous sexuels de la société de son temps. En France, on n'a longtemps eu accès qu'à des adaptations fortement édulcorées, comme celle de Pierre-Jean Jouve, et il aura fallu le choc de la mise en scène de Peter Zadek en 1988 (qui exhumaît pour la première fois l'intégrale de la version primitive) et les nouvelles traductions des éditions Théâtrales en 1996 pour découvrir l'iceberg théâtral que la censure et la prospérité du mythe de *Lulu* véhiculé par le film de Pabst et l'opéra de Berg avaient tenu dans l'ombre. La version que nous proposons est établie à partir de la pièce de 1894, à tous égards plus fulgurante, plus crue, moins explicative et moins bavarde que la version de 1913. Nous avons néanmoins emprunté à cette dernière quelques légères variantes ainsi que la scène de la loge dans le théâtre, qui ne figurait pas à l'origine, et fait les coupes qui rendent possible de jouer le spectacle en une seule soirée.

Stéphane Braunschweig

Je vois dans la représentation de la femme que les hommes croient "avoir" alors que c'est elle qui les a, de la femme autre pour chacun, offrant à chacun un visage différent [...] une réhabilitation accomplie. Dans ce portrait d'une femme dans sa plénitude, avec sa géniale aptitude à ne pas se souvenir, dans la femme vivant sans entraves mais aussi sans les dangers d'une conception spirituelle et rinçant chaque événement dans la baignoire de l'oubli. Femme de désir et non d'enfantement – non pas conservatrice, mais prodigue de jouissance. Non pas serrure forcée de la féminité, mais toujours ouverte et toujours fermée. Hors de portée de la volonté de l'espèce, mais renaissant avec chaque acte sexuel. Une somnambule de l'amour, qui ne "tombe" que si on l'appelle, éternellement donnant et éternellement perdant [...]. Que cette source de toute joie doive, en ce monde étroit, devenir une boîte de Pandore – tel est le regret sans fin que me paraît avoir incarné cette création poétique.

Karl Kraus

La Boîte de Pandore, conférence, 1905, traduction Pierre Gallissaires, éditions Ludd, Bruxelles, 1985, p. 28-29

La boîte de Pandore

Selon la légende, Pandore est la première femme, créée par Zeus pour punir la race humaine, à qui Prométhée avait fait don du feu divin. D'après le poète Hésiode (*Les Travaux et les Jours*, v. 42-105), Pandore, la "chaste vierge", est façonnée dans la glaise par Héphaïstos qui lui insuffle la vie, tandis que les dieux lui octroient chacun un don : Athénée la pare et Hermès met en son sein "mensonges, mots trompeurs, cœur artificiel"¹. Pandore est envoyée sur terre, où elle devient la femme d'Épiméthée, frère de Prométhée; le malheur fond sur les hommes lorsqu'elle ouvre une jarre, jusqu'ici hermétiquement close, qui contient tous les maux. Ceux-ci se répandent, apportant souffrance et misère sur la terre. Seule l'espérance, restée au fond de la jarre, donne à l'humanité quelque soulagement. C'est là la tradition la plus connue. Mais il en existe une seconde, selon laquelle Pandore aurait été façonnée par Prométhée lui-même, qui lui aurait donné vie avec le feu qu'il avait volé et serait ensuite tombé éperdument amoureux de sa créature. [...] Lulu participe aussi bien de l'une que de l'autre tradition. Elle apporte le malheur aux hommes qui l'approchent, mais elle est aussi leur créature, celle qu'ils se sont eux-mêmes façonnée; et ce n'est pas un hasard si chacun lui donne un nom différent. Mais le titre a aussi chez Wedekind une connotation sexuelle évidente – qui n'exclut pas les autres, bien au contraire: la boîte de Pandore, c'est le sexe de Lulu².

Jean-Louis Besson

"Documents et notes", in *Lulu versions intégrales, Théâtre complet*, vol. II, p. 378, éditions Théâtrales 1997.

¹ *Les Travaux et les Jours*, traduction Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (1^{re} éd. 1928), p. 88-89.

² En argot, le mot *Büchse* (boîte) peut d'ailleurs aussi désigner le sexe féminin.

Grotesque comme la vie elle-même, cette succession d'effets clownesques et tragiques va jusqu'à rendre possible que l'on soit bouleversé par le simple spectacle d'un personnage enfilant ses bottes. L'un chassant l'autre, les épisodes se bousculent comme dans un délire fiévreux – le délire d'un poète malade de Lulu¹.

Karl Kraus

¹ *La Boîte de Pandore*, op. cit., p. 21. Karl Kraus a prononcé cette conférence à l'occasion de la représentation de la pièce au Théâtre du Trianon à Vienne en 1905. Le texte est publié aux éditions Ludd avec *Confession et autres poèmes* de F. Wedekind.

Le théâtre du fantasma

Anne-Françoise Benhamou : Ça fait longtemps que tu songes à *Lulu*. Tu t'y intéressais déjà quand tu as mis en scène *Franziska*, une œuvre moins connue, en 1995. Tu avais découvert la première version de la pièce, la "tragédie-monstre", par le spectacle de Zadek, mais le texte n'était pas encore traduit en français. Comment ta lecture de la pièce a-t-elle évolué depuis ta découverte de l'œuvre ?

Stéphane Braunschweig : Quand j'ai commencé à m'intéresser à *Lulu*, je me disais : au fond ce qui est passionnant dans cette "folie" théâtrale, c'est que le personnage de Lulu incarne pour chaque homme une identité différente, une image différente. Je voyais surtout la façon dont les hommes projettent des fantasmes sur elle, sur son corps. Mais à chaque fois que je commençais à réfléchir sur la façon de mettre en scène la pièce "monstre" de Wedekind, je butais sur les mêmes questions : Qui est Lulu ? À quoi doit-elle ressembler ? Qui peut être une femme sur qui tous les hommes projettent ? Mon idée un peu abstraite se heurtait à l'idée d'une incarnation concrète.

A-F. B. : Dans l'histoire de la réception de la pièce, il y a eu d'abord la Lulu femme fatale popularisée par Pabst. Domine aujourd'hui une seconde famille d'interprétation selon laquelle Lulu est une surface de projection pour les hommes – c'est au fond une lecture marquée par le féminisme. Mais comment incarner un personnage qui serait simplement le fantasma des autres ? C'est une espèce de contradiction théâtrale.

S. B. : La pièce elle-même est profondément contradictoire : d'un côté Wedekind démystifie toute la fantasmagorie masculine, c'est-à-dire qu'il montre bien comment les hommes fantasment

sur Lulu et pour ainsi dire la manquent, mais de l'autre il est lui-même clairement pris dans ce fantasme puisqu'en écrivant la pièce il fantasme sur son personnage. C'est un auteur qui fantasme un personnage dont il montre comment il fait fantasmer tous les autres. On est dans un dispositif ambigu... Mais ce qui nous sauve et que je découvre en travaillant la pièce, c'est que le personnage lui-même fantasme aussi. Ma porte d'entrée dans ce texte, aujourd'hui, c'est de me dire : ce n'est pas parce que Lulu est une surface de projection pour les autres qu'elle n'a pas une identité – même si c'est une identité complexe, explosée, etc. ; le personnage a son imaginaire à elle, sa fantaisie à elle. Et du coup la pièce est un dispositif fantasmatique où tout le monde fantasme, y compris le personnage qui est le plus fantasmé. Et ça change tout. Parce que ça met les personnages sur le même plan, et que cela donne à Lulu une existence autonome.

A-F. B. : Plutôt qu'une pièce sur "la femme", ou sur la guerre des sexes, *Lulu* devient alors une pièce sur le fantasme, la fantaisie, le monde mental et son rapport au réel, et le théâtre comme l'endroit par excellence où se joue cette confrontation. Il me semble que c'est de cette façon que la pièce s'inscrit dans ton répertoire de metteur en scène.

Mais la différence, avec Ibsen par exemple, c'est que chez Ibsen, la fantasmatique des personnages – leurs utopies, leurs désirs – est en contradiction radicale avec leur réalité. Alors que Wedekind nous plonge d'emblée dans un monde déjà complètement ébranlé, contaminé, par l'imaginaire érotique – du moins dans la première partie de la pièce, qui a quelque chose d'un conte pour adultes, où le pouvoir de Lulu semble presque magique, et pour laquelle tu as imaginé une scénographie qui est comme une boîte à fantasmes.

S. B. : Dans beaucoup de pièces que j'ai montées – par exemple *Le Conte d'hiver*, *Peer Gynt*, *Une maison de poupée* –, le fantasme est une sorte de déni du réel, une manière de surmonter l'âpreté du réel, les contradictions du réel. Beaucoup des pièces que j'ai mises en scène amenaient les personnages à retrouver le réel après un détour par le fantasme. Il ne s'agissait pas de dire que l'on devait renoncer au rêve, mais que le traverser – en prenant conscience de ce qu'il dénie ou fuit – devait permettre d'accepter le réel, d'y accéder par ce qu'il n'est pas... Là, c'est un peu différent : le réel dont parle Wedekind se trouve être une réalité sociale et morale assez repoussante. Et le fantasme, donc, pour lui, ce n'est pas un moyen de ré-accéder au monde réel, mais plutôt de le faire implorer. Le fantasme a à voir avec une transgression positive, une arme contre la société dans laquelle il vit, où vivent les personnages – c'est le côté offensif de l'œuvre, que je trouve encore actif : ce monde social qui combine une sorte de libertinage cynique et une façade puritaine, ce monde où le sexe et l'argent vont de pair sans complexe m'évoque celui où nous vivons, et c'est une des choses qui m'a donné envie de monter la pièce aujourd'hui.

A-F. B. : C'est dans la seconde partie, avec le "demi-monde" de l'acte de Paris, puis avec les bas-fonds de l'acte de Londres, qu'on revient clairement au monde social. Mais en fait, le monde réel est derrière depuis le début, avec toute sa violence : on le sent bien quand on s'enfonce dans le texte, et quand commence à apparaître, par bribes, le roman des personnages ; et notamment le passé de Lulu, petite fille prostituée, battue, violée, maîtresse dans l'enfance d'un Schön pédophile. Mais ces éclats très sombres de réel sont tissés avec le grotesque, la bouffonnerie, la poésie, l'humour... "La vie est un toboggan", la dernière réplique d'une de ses pièces, résume assez bien

Wedekind : l'idée tragique – la vie est une pente qui conduit à la tombe – passe par une image trouvée du côté de l'enfance...

S. B. : ... et du côté du cirque, aussi. La vie est un grand cirque. Dans le cirque il y a à la fois le jeu, le risque réel, le jeu du risque, et le plaisir du jeu du risque.

A-F. B. : Au dernier acte, Wedekind nous ramène à l'univers de départ de Lulu, la prostitution la plus sordide. Mais l'écriture reste tendue jusqu'au bout entre réalisme offensif et fantaisie, avec des événements presque de l'ordre du conte, comme le retour du portrait dans la mansarde, et l'apparition finale d'une sorte d'ogre, Jack l'Éventreur.

S. B. : D'une part, on retrouve au cinquième acte les personnages plongés dans une réalité épouvantable. C'est "la dernière station" comme dit Alwa : ils n'ont plus un rond, ils crèvent de faim et de froid. Alwa est en train de mourir de la syphilis, Schigolch n'attend plus qu'un morceau de pudding pour crever et Lulu se trouve dans un état de déchéance et de misère qui l'oblige à retourner à la prostitution – un retour à l'origine, qui, on l'a vu au quatrième acte, est chez elle une véritable hantise. Wedekind fait exister tout cela très concrètement. Mais en même temps, ce qu'il invente dans cette situation n'a rien de réaliste. Au moment où Lulu sort pour faire le trottoir, par une sorte de mouvement surnaturel, "l'esprit redescend sur elle", comme dit Schigolch – il s'agit bien sûr de cet "esprit de la terre" qui donne son titre à une des versions de la pièce. Chez Lulu, tout à coup, une sorte d'appétit sexuel renaît – elle est comme un Phénix : on est toujours dans la fable, dans le mythe. C'est complètement improbable, c'est l'endroit où c'est le plus fou et le plus choquant de dire ça, ça n'a rien de réel ni de réaliste : personne ne peut imaginer qu'une prostituée

crevant de froid et de faim va retrouver du plaisir ou du désir avec le premier client venu... Mais le théâtre de Wedekind produit le fantasme que ça puisse être possible, que dans la pire situation la libido nous fasse revivre, qu'il y ait là quelque chose de l'être humain qui résiste à tout. Cette croyance fantasmagique et son questionnement traversent la pièce : tout en ne nous cachant jamais qu'au départ Lulu est une victime de la prostitution, des adultes, des hommes, etc., Wedekind nous montre tout au long ce qu'elle a en elle de résistant. Un peu comme s'il nous disait que c'est dans cette enfance où elle est restée fixée, justement parce qu'elle y a été blessée et traumatisée, qu'elle puise ce qui peut la sauver ; non seulement parce que l'enfance est l'état où on peut ne pas prendre la vie au sérieux, se dire que tout n'est que du jeu, mais aussi parce que c'est de l'enfance qu'elle fait une terrible arme de séduction – cette enfance dans laquelle elle a été en même temps martyrisée et désirée. L'enfance est à la fois l'endroit de son traumatisme et l'endroit qui lui permet de traverser la réalité. Et c'est peut-être elle qui permet à Wedekind, par une sorte de geste théâtral surnaturel, irréel, improbable et scandaleux, de ramener à la fin une sorte de lumière noire sur le visage de Lulu.

A-F. B. : Alors que la courbe réaliste du drame aurait pu emporter Lulu dans une fin sordide, Wedekind fait cadeau *in fine* à son personnage d'une mort théâtrale et poétique (même s'il s'agit d'une poésie de l'horreur). Un peu comme dans certaines pièces de Shakespeare, le dernier acte s'achève sur une cristallisation énigmatique des sens de la pièce à travers une image naïve et forte : celle de Lulu achetant sa mort à Jack l'Éventreur qui va la dépecer.

S. B. : Je vois Jack l'Éventreur comme un personnage non sexuel,

le non-sexe qui vient annihiler l'érotisme : mettre le sexe dans un bocal, c'est ça. Même si Wedekind bien évidemment ne souscrit pas par là à une "revanche", il est singulier que la pièce s'achève ainsi, par une image qui jette rétrospectivement une lumière crue sur l'ambivalence de l'érotisme. L'effroi du sexe – toujours lié chez Wedekind à l'inassouvissement tragique de la pulsion sexuelle mais aussi à l'addiction qui en découle, et qui entraîne une perte de maîtrise totale – traverse *Lulu* : depuis le personnage de Schwarz, le peintre, homme vierge qui se refuse à toute vie sexuelle, et qui ouvre la pièce, en passant par celui de Schön qui passe trois actes à tenter de se débarrasser de Lulu, jusqu'au dernier client avant Jack, puceau dégoûté autant qu'attiré par la nécessité d'une initiation.

A-F. B. : L'aspect subversif des pièces les plus connues de Wedekind, *L'Éveil du printemps* et *Lulu*, fait qu'on le présente parfois comme un pionnier de la "libération sexuelle" contre une certaine oppression sociale. C'est sous cet aspect qu'on s'est beaucoup intéressé à son œuvre dans les années 70 et 80. Mais on voit bien aussi comment ses textes sont travaillés en même temps par l'idée d'une négativité de la sexualité. Ce sont d'ailleurs ces contradictions, ces tensions, ces retournements de point de vue, qui font la matière proprement théâtrale de l'œuvre.

S. B. : Il y a chez lui une face positive et une face noire de l'érotisme. De la même façon, la pièce est tendue entre l'idée qu'à travers le fantasme il y a une transgression positive et qu'à travers le fantasme on se perd. *Lulu* parle du danger de se perdre si on se laisse complètement aller dans le fantasme – j'entends ici le fantasme comme le langage de la pulsion. Mais Wedekind affirme aussi avec force le fantasme comme une ressource de vie dans une société mortifère – et comme un

besoin psychique fondamental. Dans un article à propos des *serial killers*, Daniel Zagury¹ dit que ce sont des gens incapables d'élaborer leurs traumatismes dans le fantasme. Ils ont en eux quelque chose de mort, et ce qu'ils cherchent en tuant, c'est peut-être à prendre la vie de l'autre. Ils "tuent pour ne pas mourir". Ça me semble extrêmement parlant. Chez eux la pulsion ne trouve pas de langage, ils ne peuvent donc être que dans le passage à l'acte.

A-F. B. : Cela fait penser à ce que dit Alwa dans la pièce : "Je dois donner vie à mes rêves si je ne veux pas qu'ils fassent de moi un criminel sadique."

S. B. : À ce moment-là, le personnage parle plutôt de réaliser son amour avec Lulu, mais comme Alwa est un auteur dramatique, on peut aussi y entendre la voix de Wedekind lui-même – et pour Wedekind, donner vie à ses rêves, c'est les écrire. Si le fantasme est le langage ambivalent de la pulsion, l'œuvre de Wedekind est une sorte de langage du fantasme, et par cette parole, y compris à travers ce qu'on touche de noir, il y a aussi un salut – une santé.

Entretien avec Stéphane Braunschweig, réalisé par Anne-Françoise Benhamou, pendant les répétitions de *Lulu, une tragédie-monstre*, octobre 2010.

¹ "Les serial killers sont-ils des tueurs sadiques ?" in *Revue Française de Psychanalyse*, tome LXVI, Presses Universitaires de France, Paris, avril 2002.

La chair et l'esprit

Votre corps, que révèle-t-il de votre âme ?

Qu'est-ce qu'aimer ?

Qu'est-ce que désirer ?

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Je voudrais classer les êtres humains en deux camps. De mémoire d'homme, le premier honore la devise : "La Chair est à jamais la Chair, contraire de l'Esprit."

Il va de soi que l'Esprit est ici l'élément supérieur, le dominateur absolu, celui qui se venge impitoyablement de toute expression souveraine, révolutionnaire, de la Chair, et qui la châtie.

La Chair, elle, ne s'est jamais contentée, à la longue, de cette piètre estimation et de cette dégradation. La Chair, à ceux qui se reconnaissent dans la devise : "La Chair est à jamais la Chair, contraire de l'Esprit", n'a jamais cessé de jouer la plus folle des pitièreries. Et, consécutivement à cette éternelle pitièrerie, un autre camp s'est formé qui, après mûre expérience, honora la devise : "La Chair possède à elle-même son propre Esprit."

Dès lors, mes paroles doivent être entendues au sens de ceux qui se reconnaissent dans cette devise. Ce que j'ai à exposer tourne autour de l'Esprit spécifique de la Chair, ce qu'en général nous appelons l'Érotisme.

Frank Wedekind

Extrait d'un texte sur l'érotisme paru dans *Pan* du 1^{er} novembre 1910, lu par Wedekind à Berlin le 10 novembre 1910, en introduction à une soirée organisée par la revue *Pan*, cité et traduit par Lionel Richard in *Obliques*, n° spécial *Lulu*, 1979



Chloé Réjon, Christophe Maltot



Philippe Girard, Philippe Faure, Chloé Réjon



Philippe Faure, Chloé Réjon, Thomas Condemine



Thierry Paret, Chloé Réjon



Philippe Girard, Chloé Réjon



Jean-Baptiste Anoumon, Chloé Réjon



Jean-Baptiste Anoumon, Anne-Laure Tondou, Elsa Bouchain, Grégoire Tachnakian



Grégoire Tachnakian, Claire Rappin



Chloé Réjon, Christophe Maltot



John Arnold



Thomas Condemine, Chloé Réjon



Chloé Réjon, Claude Duparfait



Claude Duparfait

Wedekind à Paris

Paris fait de Wedekind, avec ses fantasmes sexuels, un amant ; ici, l'imagination se fait vie sans que les ciseaux de la censure fonctionnent dans la tête de l'écrivain : un Journal ! Wedekind, dont l'auteur de prédilection était Casanova, se trouve lui-même et a le courage de l'écrire, de le transposer en langage. [...] Sous les formes les plus diverses, le thème de l'"Éros" occupe une place prédominante dans le Journal de Wedekind – un thème qu'il a traité dans tous ses drames. C'est l'anti-sujet de son époque, présenté souvent sous un angle tragique, mais souvent aussi sous un angle comique. Dans le Journal, l'étudiant Wedekind, puis le débutant en littérature, indépendant grâce à ses moyens financiers, devient un auteur et un maître de la scène qui s'affranchit de la pruderie et de l'étouffement de la libido imposés par son temps¹.

26 mai 1889

[...] Un couple jeune et charmant, suivant son chemin à travers le bois solitaire, tout en bavardant tranquillement, me plonge dans une émotion extrême tandis que nous nous retournons. Gerhart H. [Hauptmann] pense que je ne suis sans doute pas complètement privé d'amour. Je lui accorde bien volontiers et pourtant, pour moi, les sentiments ne sont pas signes de force mais de faiblesse. Loin de consolider ma force normale, ils la détruiraient plutôt. [...]

12 juin 1892

Je travaille toute la journée. Le soir [...], je vais aux Champs-Élysées et l'idée me vient d'écrire une tragédie à faire frémir. Je travaille toute la journée à la conception du premier

¹ Extrait de la Préface aux *Journaux intimes* de F. Wedekind, écrite par Gerhard Hay, traduite par Pierre Giraud, éditions Pierre Belfond, Paris, 1989, p. 14.

acte, vais à une heure au Café d'Harcourt, trouve Rachel, l'accompagne chez elle où je reste jusqu'à quatre heures. Elle me raconte qu'elle a un enfant de deux ans de son premier amant. Il est en nourrice à la campagne. Elle a bien voulu de lui en souvenir de celui qu'elle a aimé. Il est venu au monde à sept mois à la suite d'une chute qu'elle a faite dans l'escalier, et c'est pourquoi son corps ne s'est pas trouvé déformé. Il a été nourri sous une plaque de verre afin de lui conserver une température normale et il a été nourri avec des gouttes. [...]

15 juin 1892

Travaillé toute la journée. Le soir, au Café de l'Opéra, je fais le plan de l'acte 2 de ma tragédie de l'horreur. Je me couche de bonne heure, mais ne peux dormir de la nuit et me lève à sept heures.

20 juin 1892

Vers le soir, je me fais raser et je vais au Moulin Rouge. J'attends en vain la petite danseuse blonde jusqu'à minuit. Peu avant la fermeture arrive un joli petit animal en tenue de plage, que je regarde danser toute la soirée avec passablement de plaisir. Elle me fait des avances. C'est une petite tête blonde aux yeux bleus, de dix-sept ans au plus, avec des lèvres très charnues. Elle me rappelle je ne sais plus qui. Elle porte encore au cou les traces bleutées de ses amours d'hier. [...]

13 décembre 1892

[...] Henriette est de très bonne humeur. Elle enfile mon pardessus, pose mon gibus sur ma tête et me joue plusieurs scènes entre un jeune Parisien et une grande cocotte : la scène des salutations, la scène du souper chez Sylvain, la scène qui précède le moment de se mettre au lit, enfin la scène des adieux, le lendemain à midi. Elle m'assure que les billets de 100

francs ne courent pas les rues. [...] le dernier c'est un étranger avec un grand chapeau de corsaire et une pèlerine qui le lui a donné. Toute la nuit, elle avait tremblé : il avait des yeux terribles. Il lui avait dit qu'elle n'était pas faite pour ce métier ; qu'elle ne parviendrait pas à faire carrière ; surtout qu'elle ne réussirait pas à l'oublier. Elle s'était dit : si au moins il pouvait s'en aller, car il est évident qu'il ne me donnera rien. Elle estimait qu'elle aurait de la chance s'il ne la tuait pas. [...] Le lendemain, il s'était levé sans même l'avoir embrassée. Elle était persuadée qu'il ne lui donnerait rien. De son lit, elle avait suivi tous ses gestes, redoutant un accès de colère de sa part. Oui, il aurait pu la tuer ! Il lui avait répété ce qu'il lui avait dit la veille : elle devait rebrousser chemin, elle n'était pas faite pour le péché. [...] La nuit – ou plutôt le jour – se passe plus tranquillement que je ne l'avais craint. Je ne suis réveillé qu'une seule fois : Henriette tousse à fendre l'âme. Déjà la mort guette. [...]

8 septembre 1893

[...] Ce n'est que dans la sauvagerie que l'homme retrouve la naïveté spontanée de l'enfant. [...]

3 janvier 1894

[...] Je fais du feu, Alice enlève sa ravissante toilette et moi tous mes vêtements à l'exception de mon maillot gris argent ; nous nous asseyons devant la cheminée, fumons et bavardons. Elle défait son abondante chevelure d'un blond foncé et celle-ci, à la manière d'une mantille, lui tombe sur les épaules. Ses grands yeux bleus, son visage fier et dominateur, ses lèvres fraîches magnifiquement dessinées, ses bras blancs et ronds, sa fine chemise brodée avec ses boucles bleues – tout cela est d'un luxe, d'une perfection que je n'ai encore jamais vus chez aucune autre. [...]

Lorsque la tempête s'est apaisée dans son corps, elle va au cabinet de toilette pour se laver : c'est là un besoin que, pour ma part, je n'éprouve pas.

Après avoir bavardé encore une éternité, nous nous mettons au lit. Je lui demande si elle est socialiste ou anarchiste. Elle me dit qu'elle est *je-m'en-foutiste*². Elle a un petit pucelage de quinze jours et jouit de moi avec l'intelligence, le discernement, la prudence d'une artiste dans l'exercice de sa fonction. [...]

4 janvier 1894

Alice se lève à une heure. Il fait nuit noire dans la chambre. Les épais rideaux ne laissent pas entrer le moindre rayon de soleil. Je fais de la lumière et je mets des bougies neuves sur le chandelier. Alice s'habille en vitesse. Chacun des éléments de sa toilette est simple et élégant, à la dernière mode, propre : depuis ses fines bottines à lacets jusqu'à sa mantille de velours noir bordée de fourrure et son grand chapeau à plume. Elle est grande, mais sans plus ; au fond de ses yeux brille la joie de vivre. [...]

Frank Wedekind

Extraits des *Journaux intimes*, traduction Jean Ruffet, éditions Belfond, Paris, 1989, p. 41-42, 170, 175, 177, 180, 227-228, 251, 256 et 257

Nymphettes

Il advient parfois que de jeunes vierges, entre les âges limites de neuf et quatorze ans, révèlent à certains voyageurs ensorcelés, qui comptent le double ou le quintuple de leur âge, leur nature véritable – non pas humaine, mais nymphique, c'est-à-dire démoniaque ; ce sont des créatures élues que je me propose de désigner sous le nom générique de "nymphettes". [...]

Toutes les enfants entre ces deux âges sont-elles des nymphettes ? Non, assurément pas. Le seraient-elles que nous aurions depuis beau temps perdu la raison, nous qui avons vu la lumière, nous les errants solitaires, les nympholeptes. [...]

Il faut être un artiste doublé d'un fou, un de ces êtres infiniment mélancoliques, aux reins ruisselants d'un poison subtil, à la moelle perpétuellement embrasée par une flamme supra-voluptueuse (oh, cette torture sous le masque !), pour discerner aussitôt, à des signes ineffables – la courbe féline d'une pommette, la finesse d'une jambe duveteuse, et cent autres indices que la honte et des larmes de tendresse me retiennent d'énumérer – la nymphette démoniaque cachée parmi les enfants bien normales auxquelles elle reste inconnue, ignorant elle-même le pouvoir fantastique qu'elle détient.

Vladimir Nabokov

Lolita, traduction E. H. Kahane, éditions Gallimard, Paris, 1959, p. 27-28

² En français dans le texte. (N.d.T.)

La comédie du surhumain

D'un côté, Lulu est un hymne éclatant à la vie, ou encore à "l'esprit de la terre", qui donne son nom à la deuxième version du drame: on y retrouve les motifs émancipateurs de la "rébellion érotique", dont la bohème munichoise – et plus particulièrement le cercle de marginaux réunis à Schwabing autour de la figure charismatique du psychanalyste juif Otto Gross – avait fait son mot d'ordre autour de 1900. Imprégnés d'anarchisme et de vitalisme nietzschéens, ces artistes et intellectuels en rupture de ban prônent une déculpabilisation du corps et de la sexualité, qui libère dans le réel les forces créatrices de l'inconscient.

Mais d'un autre côté, le drame ne parle que de l'horreur de la condition humaine et sociale des personnages, à laquelle ils ne peuvent s'arracher qu'au prix de leur propre mort. Le tragique, en ce sens, ne se distingue guère du sordide et la volonté de puissance des personnages wedekindiens n'est plus l'indice d'une surhumanité triomphante, mais celui d'une soumission fatale à la tyrannie de leurs passions humaines, trop humaines.

De corps, plutôt docile, et d'âme, plutôt rebelle, Lulu accomplit dans le domaine prosaïque de l'existence telle qu'elle est – avec son effrayante vulgarité, ses monstrueuses injustices et sa redoutable hypocrisie sociale – le saut périlleux par-delà le bien et le mal que Nietzsche réservait à un type supérieur d'humanité non historique. Rien de tel chez Wedekind qui ne cherche pas plus à sortir du théâtre de la comédie humaine qu'à s'en faire le juge partial. Son anti-idéalisme à lui consiste tout bonnement à ne dire ni oui ni non à l'existence, mais à la peindre dans ce qu'elle peut avoir tout à la fois d'insoutenablement léger et de grotesquement tragique. À cet égard, Lulu mérite bien le titre de "danseuse de corde" que lui décerne Schön, puisqu'elle joue sans cesse avec l'abîme et finit par y tomber elle-même après y avoir précipité tout son monde.

Aux yeux du Prince Escerny, esthète mélancolique en qui l'on peut reconnaître l'homme du ressentiment nietzschéen, le charisme stupéfiant de la danseuse fait moins d'elle une remarquable bête de scène que l'équivalent féminin et la compagne idéale de l'*Übermensch*: celle qui mettra au monde une nouvelle race d'hommes libres, entièrement faits selon et pour la vie.

Le "superbe spécimen de femme" qu'est Lulu finirait-il par sauver *in extremis* ce qui semblait justement ne pouvoir l'être? À savoir une humanité condamnée à l'échec de ses rêves de grandeur, voire, qui ne serait plus même capable d'en concevoir. Sur ce point, Wedekind reste plutôt flou. D'un côté, il admire chez la danseuse le triomphe d'une humanité volontaire, décomplexée, amoral, "indestructible" de corps et d'âme; de l'autre, il ne cesse de tourner en dérision la comédie du surhumain, tout aussi ridicule, pour finir, que celle de la vertu.

Cécile Schenck

L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain
– une corde au dessus d'un abîme.

Danger de franchir l'abîme – danger de suivre cette route
– danger de regarder en arrière – danger d'être saisi d'effroi
et de s'arrêter court !

La grandeur de l'Homme c'est qu'il est un pont et non un terme ;
ce qu'on peut aimer chez l'Homme, c'est qu'il est *transition*
et *perdition*.

J'aime ceux qui ne savent vivre qu'à condition de périr [...].
J'aime ceux qui n'ont pas besoin de chercher par-delà les étoiles
une raison de périr et de se sacrifier, mais qui s'immolent
à la terre, afin que la terre soit un jour l'empire du Surhumain.

Friedrich Nietzsche

Ainsi parlait Zarathoustra, trad. Geneviève Bianquis, GF / Flammarion, 1996, p. 50

La funambule et la trapéziste

“Si je considère ces dames du point de vue de la physique, je ne peux certes pas m'empêcher de remarquer que les stratégies qu'elles adoptent sont soumises à des lois différentes. L'une, la trapéziste, jouit d'un équilibre stable, la funambule, à l'inverse, évolue dans un équilibre instable. En d'autres termes, la première a son point d'appui au-dessus d'elle (vous remarquez le crochet auquel sont fixés les cordes de son trapèze), la dernière le trouve au contraire en dessous d'elle, en un câble large d'à peine un pouce qui, par ailleurs, se trouve lui-même en équilibre instable vis-à-vis d'elle. [...] pour l'une, le maintien de l'équilibre est une évidence, tandis que pour l'autre, la reconquête de celui-ci est un combat de chaque instant. [...] Alors que la funambule ne perd l'équilibre que si les cordes rompent, la trapéziste chute nécessairement, implacablement à la première seconde où elle s'oublie.”

[...] Chacun possède son idée intouchable, son étoile, sa bannière à laquelle il se rallie avec un dévouement aveugle. [...] Parmi les gens qui se laissent élever hors de la poussière par leur bannière, leur idéal, je voudrais distinguer deux catégories qui s'opposent radicalement :

Les uns [...] projettent directement l'idéal né en leur sein au sommet de la voûte céleste, pour pouvoir l'admirer là-haut, diraient-ils, comme une révélation d'essence éternelle et divine, ou de toute autre façon dont ils pourraient s'exprimer. La vie qu'ils mènent est désormais quasiment suspendue tout entière à cette projection sans la moindre relation profonde avec le monde réel [...]. Comme leurs pieds ne touchent jamais terre, on les désigne bien souvent sous le nom générique “d'arpenteurs de nuage”. [...]

On devine maintenant facilement que je rangerais volontiers dans la deuxième catégorie des grands idéalistes. Ce sont ces gens d'une utilité pratique qui, pour chacun, à partir de circonstances données de la vie, se construisent une image relativement complète, à laquelle, avec un zèle assidu, ils s'efforcent de se conformer.

[...] Ils n'étonnent pas le monde par de fabuleux sauts périlleux, parce qu'ils ont besoin de toute leur attention pour parcourir l'étroit sentier qu'ils se sont tracés sans faire de faux pas. Toute exaltation, tout dévouement de la personnalité à des problèmes abstraits est à leurs yeux une ineptie. [...] Idéalisme abstrait et sublime ou réaliste et pratique ! Équilibre stable ou instable ! – Laquelle de ces deux conduites de vie mérite la préférence au temps de la vapeur et de l'électricité ne devrait pas faire de doute.

Frank Wedekind

Pensées sur le cirque (1888), trad. Jörn Cambreleng, “Documents”, in *Théâtre complet*, vol. I, p. 296, éditions Théâtrales 1996.

“Perversions”

Il est clair que les dernières décennies du [XIX^e] siècle ont vu se développer les pratiques vénales élaborées. Certes, sadisme, masochisme, bestialité et autres raffinements ont existé dans les lupanars bien avant que d’être objets d’étude pour les sexologues. On ne saurait toutefois nier que, de la même façon que les années 1970 ont vu se développer et se diffuser dans tout le corps social les images, les disques, les lectures et les gadgets érotiques, les dernières décennies du XIX^e siècle, malgré l’effort législatif accompli à l’initiative des innombrables sociétés de moralité, virent se répandre, dans la petite et la moyenne bourgeoisie tout au moins, des goûts, des fantasmes et des techniques empruntés à un érotisme aristocratique antérieur.

Il est évident aussi que cette évolution est liée aux mouvements artistiques et littéraires qui ont mis l’érotisme à l’ordre du jour. Les conduites prostitutionnelles sont devenues un des thèmes essentiels du roman et de l’art pictural : littérature et peinture symbolistes et décadentistes témoignent d’une névrose collective qui se traduit tout à la fois par une vertigineuse attirance et par une peur morbide de la sexualité féminine. C’est alors que s’opère l’effort de classification de ce que l’on baptise désormais perversions : tandis que Sacher-Masoch donne son nom à des pratiques que l’on peut qualifier de traditionnelles, Krafft-Ebing propose un tableau exhaustif des conduites sexuelles. [...] Les études sur l’hystérie progressent à pas de géants ; bref la “scientia sexualis” se constitue en Occident.

Alain Corbin

Les Filles de noce, misère sexuelle et prostitution (19^e siècle), Champs / Flammarion, Paris, 1982, p. 186-187

L’instinct de mort au service de l’Éros

Donc, indépendamment de l’instinct érotique, existait un instinct de mort ; et leur action conjuguée ou antagoniste permettait d’expliquer les phénomènes de la vie. Mais alors, il n’était pas facile de démontrer l’activité de cet instinct de mort ainsi admis. Les manifestations de l’Éros étaient suffisamment évidentes et bruyantes. On pouvait admettre que l’instinct de mort travaillât silencieusement, dans l’intimité de l’être vivant, à la dissolution de celui-ci, mais cela ne constituait naturellement aucune preuve. L’idée qu’une partie s’en tourne contre le monde extérieur et devient apparente sous forme de pulsion agressive et destructrice nous fit faire un pas de plus. Ainsi l’instinct de mort eût été contraint de se mettre au service de l’Éros ; l’individu anéantissait alors quelque chose d’extérieur à lui, vivant ou non, au lieu de sa propre personne. L’attitude inverse, c’est-à-dire l’arrêt de l’agression contre l’extérieur, devait renforcer la tendance à l’autodestruction, tendance sans cesse agissante de toutes façons. On pouvait, en même temps, déduire de ce mécanisme typique que les deux espèces d’instincts entraient rarement – peut-être jamais – en jeu isolément, mais qu’ils formaient entre eux des alliages divers au titre très variable, au point de devenir méconnaissables à nos yeux. Dans le sadisme, pulsion dès longtemps reconnue comme composante partielle de la sexualité, on aurait ce genre d’alliage, et tout spécialement riche, de la pulsion d’amour avec la pulsion de destruction ; de même que dans sa contrepartie, le masochisme, un alliage de cette tendance à la destruction, tournée vers l’intérieur, avec la sexualité.

Sigmund Freud

Malaise dans la civilisation (1929), VI, traduction Ch. et J. Odier, P.U.F. / Bibliothèque de Psychanalyse, Paris, 1971, p. 73

Inassouvissement

L'effort [de Wedekind] pour redonner sa place à l'instinct est une réaction polémique contre la société et la littérature de son époque. [...] Dans l'art – Wedekind pense à Ibsen, à Hauptmann, aux naturalistes – ce n'est que dégénérescence du corps, paralysie de la volonté, hypertrophie de l'intellect. Tous *pensent* leur vie sans jamais la vivre. Alors Wedekind cherche ses modèles dans *une* bohème idéale, qu'il se construit. Il y trouve des "hommes forts", des "femmes de race", des "tigresses", des natures démoniaques, peu soucieuses de problèmes, contre lesquelles la société ne peut rien, puisqu'elles s'en sont elles-mêmes exclues. Là, l'instinct a gardé sa violence et sa beauté. Le milieu wedekindien – cirque, théâtre, salon de l'affairiste, château de la courtisane – est évasion hors du réel, une forme de l'exotisme, une utopie, un *mythe*. Esclavage de l'instinct dans la société; noble expansion de l'animalité dans le vaste monde de l'aventure: l'opposition semble simple – et le choix facile. Seule la société – parents aveugles et maîtres ridicules – porte la responsabilité du drame dans *L'Éveil du printemps*. [...] Dès *L'Esprit de la terre* cependant [...], les valeurs sociales n'ont plus cours, la contrainte policière des lois disparaît: l'amour est libre, absolu, total. Et pourtant, il tue Goll et Schwarz, il amène Schön au bord de la folie, Lulu au fond du malheur! Le mal ne réside plus – comme dans *L'Éveil du printemps* – dans les obstacles que la société dresse à l'instinct, mais dans l'instinct lui-même. Le tragique s'intériorise. [...] Wedekind a construit le personnage de Lulu de façon telle qu'elle soit inapte à la vie; il a voulu illustrer en elle une idée qui désormais va s'imposer de plus en plus à lui: l'idée que l'instinct n'est pas seulement tyrannique, mais aussi voué, même dans la liberté complète, à rester inassouvi.

Claude Quiguer

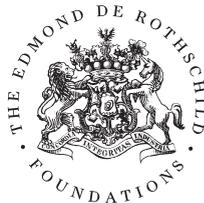
"L'érotisme de Frank Wedekind", *Études germaniques*, 17, janvier-mars 1962, p. 23-24

Frank Wedekind

Né le 24 juillet 1864 à Hanovre, d'un père médecin et d'une mère cantatrice, qui, ayant fui chacun l'Allemagne, se sont rencontrés aux États-Unis. En 1872, la famille s'établit au château de Lenzbourg en Suisse. En 1882, Wedekind se produit comme chanteur et écrit des poèmes ainsi qu'une première pièce, *Le Banquet chez Socrate*. En 1886-1887, il est responsable du service publicité de la firme Maggi à Zurich et fréquente l'avant-garde naturaliste dont il se distingue par un esprit de satire nourri de rébellion et d'anarchie. En 1889, il s'installe à Berlin, puis Munich, et commence à écrire *L'Éveil du printemps* (1890-1891). La pièce sera longtemps perçue comme scandaleuse – tout comme *Lulu*, quelques années plus tard. En 1891, il écrit *Le Filtre d'amour*, puis se rend à Paris et à Londres. Il y fréquente la bohème, les gens du cirque et des variétés. Au cours de l'été 1892, il écrit la 1^{re} version de *La Boîte de Pandore*, une *tragédie-monstre*. Face aux nécessités de la censure, il divise l'œuvre en deux parties: *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*. Il les remaniera plusieurs fois jusqu'à leur parution dans les *œuvres complètes* en 1913 et les réunira dans une "version pour la scène": *Lulu, tragédie en cinq actes avec un prologue*. (Alban Berg en tirera son célèbre opéra, livret réduit en un prologue et

trois actes, créé à Zurich en 1937, tandis que le film de Pabst, *Loulou*, en 1929, avec Louise Brooks dans le rôle titre, s'en inspirera assez librement.) En 1896 à Munich, Wedekind collabore à la revue satirique *Simplicissimus*, écrit *Le Chanteur d'opéra* l'année suivante. En 1898, *L'Esprit de la terre* est représentée à Leipzig. Poursuivi par la censure pour avoir offensé Guillaume II dans un poème, il fuit en Suisse où il écrit *Le Marquis de Keith*. En 1899, il se rend aux autorités à Leipzig; il est condamné à sept mois de prison ferme. À partir de septembre 1900 (jusqu'en 1905), il prend des cours de comédie auprès de Fritz Basil. En 1901, il chante ses propres compositions au cabaret des Onze-Bourreaux et publie sous le titre: *Mine-Haha* les trois premiers chapitres d'un roman inachevé commencé en 1895. Deux ans plus tard, il écrit *Hidalla ou Être et avoir*. En 1905, Karl Kraus organise une représentation privée de *La Boîte de Pandore* à Vienne. En 1906, Wedekind épouse la comédienne Tilly Newes et Max Reinhardt monte *L'Éveil du printemps* à Berlin. De 1907 à 1916, il écrit pour le théâtre, notamment: *La Censure, Musique, Le Château de Wetterstein, Franziska, Samson ou Honte et jalousie* et *Bismarck*, une pièce historique. Il est opéré d'une hernie en janvier 1917 et meurt à Munich le 9 mars 1918 des suites d'une nouvelle opération.

Les partenaires du spectacle



Par son excellence et son originalité, La Colline se veut à la fois une invitation à découvrir la richesse de l'expression artistique et un exemple de citoyenneté.

Nos Fondations sont très heureuses de ce nouveau partenariat principalement orienté vers la jeunesse. Une mission éducative partagée qui permet de rendre hommage à la diversité et donne à chacun les moyens de se construire.

English Subtitled Performances

(Représentations surtitrées en anglais)

Saturday 4 December at 7.30 p.m

Tuesday 14 December at 7.30 p.m

Rencontre avec Thierry Paret

Bibliothèque Saint Fargeau, Paris 20^e

samedi 20 novembre à 15h

Atelier de critique théâtrale

animé par Hugues Le Tanneur

mercredi 24 novembre à 18h30



Spectateurs sourds ou malentendants

Les représentations du mardi 30 novembre à 19h30 (représentation précédée d'une présentation de la pièce en lecture labiale à 18h) et du dimanche 5 décembre à 15h30 sont surtitrées en français.

avec le soutien de la Fondation Orange



Spectateurs aveugles ou malvoyants

Les représentations du dimanche 21 novembre à 15h30 et du mardi 7 décembre à 19h30 (représentation précédée de la présentation de la maquette du décor à 18h) sont proposées en audio-description diffusée en direct par un casque à haute fréquence.

Directeur de la publication Stéphane Braunschweig

Responsable de la publication Didier Juillard

Rédaction Laure Hémain, Anne-Françoise Benhamou

Réalisation Élodie Régibier, Fanély Thirion, Florence Thomas

Photographies de répétitions Élisabeth Carecchio

Conception graphique Atelier ter Bekke & Behage

Maquettiste Tuong-Vi Nguyen

Imprimerie Comelli, Villejust, France

Licence n° 1-100-75-15

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

la **colline**
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr