



LA DAME AUX CAMÉLIAS

MISE EN SCÈNE ARTHUR NAUZYCIEL / THÉÂTRE
NATIONAL DE BRETAGNE
D'APRÈS LE ROMAN ET LA PIÈCE D'A. DUMAS FILS

JEU 25 MAR 19H
VEN 26 MAR 20H30
grande salle - durée 2H45
tarifs de 8 à 18 € - dès 16 ans

C'est le récit d'un drame amoureux, celui d'un jeune bourgeois Armand Duval, subjugué par la beauté de Marguerite Gautier, courtisane. C'est un récit hanté par ce qui a été, ce qui aurait pu être.

Dans cet espace ambigu entre vérité et mensonge, réalité et illusion, Arthur Nauzyciel, par sa mise en scène, fait émerger les dimensions parfois masquées. Quelle place occupe l'argent dans les rapports d'oppression et de soumission entre les hommes et les femmes ? Comment la société bourgeoise a fabriqué la prostitution à son propre usage et en même temps sa moralisation ? Des cadres économiques, sociaux, politiques toujours opérants aujourd'hui... Par la force sensuelle et poétique de son écriture scénique, le directeur du Théâtre National de Bretagne ouvre ainsi des espaces pour donner voix aux absents, corps aux disparus.

DOSSIER ARTISTIQUE
**LA DAME
AUX CAMÉLIAS**
ALEXANDRE
DUMAS FILS
ARTHUR NAUZYCIEL



Théâtre National de Bretagne
Direction Arthur Nauzyciel
1, rue Saint-Hélier
35000 Rennes
T-N-B.fr



C'est le récit d'un drame amoureux, celui d'un jeune bourgeois Armand Duval, subjugué par la beauté de Marguerite Gautier, courtisane. C'est un récit hanté par ce qui a été, ce qui aurait pu être. Dans cet espace ambigu entre vérité et mensonge, réalité et illusion, Arthur Nauzyciel a souhaité mettre en scène *La Dame aux camélias*, pour en faire émerger des dimensions parfois masquées : la place de l'argent dans les rapports d'oppression et de soumission entre les hommes et les femmes ; la dimension triviale du dialogue derrière un langage fleuri et romantique ; comment une classe sociale, la bourgeoisie de l'époque (le Second Empire), a conçu pour ses propres divertissements cette machine infernale, la marchandisation du corps et en même temps sa moralisation. Où l'on retrouve un Dumas fils, au complexe roman familial, tour à tour défenseur des filles perdues et pourfendeur de la dissolution des mœurs. Par la force sensuelle et poétique de son écriture scénique, Arthur Nauzyciel ouvre ainsi des espaces pour donner voix aux absents, corps aux disparus.

Pour cette première création au TNB, depuis qu'il en assure la direction, Arthur Nauzyciel retrouve des acteurs fidèles : Marie-Sophie Ferdane et Mounir Margoum (*La Mouette*), Pierre Baux (*Ordet*). Et en invite d'autres qu'il dirige pour la première fois comme Joana Preiss, Hedi Zada, Océane Caïraty, Pascal Cervo et Guillaume Costanza. Il retrouve également des complices artistiques : Valérie Mréjen à l'adaptation, Pierre-Alain Giraud à l'image, Damien Jalet à la chorégraphie, Riccardo Hernandez à la scénographie, Scott Zielinski à la lumière, Xavier Jacquot au son, José Lévy aux costumes.



Comment est né le projet de *La Dame aux camélias* ?

J'ai pensé à *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils alors que je préparais la mise en scène de *Splendid's* de Genet.

J'aime les textes de Genet, Ginsberg ou Fassbinder parce que ce sont des auteurs qui ont posé de manière frontale la question de l'intime, de la sexualité dans leur rapport à la société. Ils ont été très subversifs en leur temps, et ils le restent. Ces grands poètes du XX^e siècle ont inventé une écriture et refondé la poésie. Ils ont toujours été à la marge et ont donné une voix aux marginaux. Ils ont donné une parole à ceux à qui la société ne voulait pas en donner. C'est ça qui m'intéresse.

J'ai fait le lien entre *La Dame aux camélias* et *Splendid's* peut-être parce que Genet, qui s'est lui-même parfois prostitué, aborde dans son œuvre la question de la marchandisation du corps, de ce que cache l'échange qu'est l'acte sexuel, tarifé ou non. J'ai travaillé autour des questions de la prostitution des années 1930-40 et je suis remonté à *La Dame aux camélias* qui est de 1848.

La préface d'Alexandre Dumas fils aborde une question qui résonnait fortement chez Genet : comment la société bourgeoise a fabriqué la prostitution à son propre usage ? Et qui renvoyait à la question politique : comment la société fabrique le crime ? Est à l'œuvre l'idée que la bourgeoisie a conçu pour ses propres divertissements cette machine infernale, la marchandisation du corps, sa structuration, son institutionnalisation, et en même temps sa moralisation. Les cadres économiques, sociaux, politiques qui se mettent en place à cette époque sont toujours opérants aujourd'hui.

Par ailleurs, en lisant attentivement, le langage romantique, sophistiqué, littéraire, apparaît comme le vecteur d'un dialogue plus trivial : on ne parle que d'argent. Tout est échanges, deals, calculs, et l'argent détermine ou domine tous les rapports, qu'ils soient sociaux ou amoureux.

Une dimension très intime croise donc une dimension évidemment politique ?

Dès la préface de *La Dame aux camélias*, il est question de l'oppression faite aux femmes, parfois avec un certain paternalisme, et de l'impossibilité pour elles d'accéder à une certaine forme d'indépendance, la prostitution étant pour certaines un moyen de survie. Et, d'une certaine façon, les systèmes de contrôle et la bourgeoisie complaisante organisent cela. L'histoire même du bordel est particulièrement intéressante. En lien avec les débuts de l'hygiénisme et les thèses, notamment, d'un Parent-Duchâtelet, médecin qui s'est appuyé sur la statistique pour enquêter sur la prostitution à Paris et en dresser un panorama très complet. L'origine et la condition des filles, le fonctionnement des maisons, les hiérarchisations... tout cela est extrêmement organisé et précis. C'est aussi une organisation sociale et politique. C'est aussi l'invention de l'hétérosexualité, car ce qui va forger l'identité et la puissance masculine, c'est l'apparition d'une sexualité de plaisir, valorisée. La relation avec la prostituée a un rôle initiatique dans le développement de la masculinité. Un homme qui a une sexualité saine va au bordel. C'est l'avènement du patriarcat et des rapports de soumission et de dépendance entre les hommes et les femmes qui vont de pair avec la mutation des modèles socio-économiques et de l'industrialisation.

C'est aussi une organisation marquée par les impératifs de salubrité et d'ordre public...

La syphilis est la grande terreur de l'époque. Aussi, l'hôpital est une pièce maîtresse de cette organisation, car les filles doivent se faire examiner régulièrement, ainsi que la police, où elles doivent se déclarer. C'est un monde dans lequel, jusqu'aux années 1870-80, le lien entre le politique, la police, la santé publique et le bordel est très fort. Cela s'ancre vraiment au milieu du XIX^e dans cette institutionnalisation de la prostitution.

Quelle *Dame aux camélias* vous inspire ? Celle du roman publié en 1848, ou celle de la pièce, jouée pour la première fois, après démêlés avec la censure, en 1852 ?

La Dame aux camélias est marquée par une tonalité victimaire dont on voudrait s'émanciper, celle de la prostituée au grand cœur, qui se rachète mais qui est condamnée à la fin. On peut la raconter sans pathos, avec âpreté même, comme dans le roman, pour retrouver cette question des rapports entre les hommes et les femmes, des rapports d'oppression et de soumission, dans une lecture peut-être plus subversive. C'est l'engagement politique d'Alexandre Dumas fils pour une plus grande indépendance des femmes mais aussi son amour pour la courtisane Marie Duplessis qui a inspiré *La Dame aux camélias*. Ce n'est pas juste un spectacle sur la prostitution, qui permet à Dumas de parler du monde, du carcan social ou des préjugés, c'est surtout un spectacle sur l'amour. L'amour absolu, inconditionnel, à l'épreuve du réel. Comment vivre l'amour dans le réel. Quelle est la place du fantasme et du romanesque dans nos vies.

Je vais croiser le roman et la pièce, parce qu'ils comportent des différences vraiment intéressantes. À travers le personnage d'Armand Duval, Alexandre Dumas raconte son histoire de manière quasi autobiographique. Quelques années plus tard, à travers la pièce, il révisé l'histoire et se projette lui-même dans la rencontre avec cette femme, qu'il retrouve à travers la fiction. Le roman commence par la vente aux enchères des biens de Marguerite, la dispersion de ses biens, et s'achève par sa mort, où délaissée, Marguerite espère et attend vainement son retour. Or, dans la pièce, ils se retrouvent juste avant sa mort et elle meurt dans ses bras. Quelque chose est réparé. Il l'inscrit dans l'éternité en faisant d'elle une icône, une légende, un peu comme un peintre fait réapparaître la femme qu'il a aimé et qui n'est plus. La fiction, l'art, réunit les morts et les vivants. L'art permet ce lien mystérieux entre les morts et les vivants, entre le réel et l'illusion, et la beauté du théâtre est contenue dans ce miracle. C'est celui qui était déjà au centre de certaines de mes créations comme *Le Malade imaginaire* ou *Le Silence de Molière, Ordet*, ou *La Mouette*.

Quelle est, dans vos créations, la spécificité du lien entre théâtre et cinéma ? De quel dispositif de représentation s'agit-il ?

La plupart du temps, un précédent spectacle contient les ferments du suivant, y compris dans ses dimensions formelles et esthétiques. D'un spectacle à l'autre, je fais évoluer la forme. *La Dame aux camélias* pourrait être vue comme l'enfant hybride de *Splendid's* et de *L'Empire des lumières*. L'un étant purement du théâtre, l'autre tissant le roman et le documentaire à partir de témoignages. *La Dame aux camélias* sera nourrie à la fois du roman et du théâtre, avec un troisième niveau, le cinéma, dans la continuité du travail que j'avais entrepris avec *L'Empire des lumières*.

7

Le cinéma, dans la projection d'images préalablement filmées ?

Comme dans *L'Empire des lumières*, il s'agit de projection d'images tournées en amont. C'est du cinéma, pas du streaming ou du mapping vidéo. Ces dernières années j'ai souvent utilisé l'image, soit comme prologue comme dans *La Mouette*, avec la projection du film des frères Lumière, dans *Splendid's*, avec la projection du film de Jean Genet *Un chant d'amour*, ou bien comme dans *Jan Karski* avec une vidéo confiée à l'artiste Miroslaw Balka, et qui constituait une partie autonome du spectacle. Là, comme dans *L'Empire des lumières*, le film accompagnera la représentation théâtrale sur toute sa durée. Au lieu de se succéder, le film et le théâtre dialoguent constamment. Je pense profondément que rien ne manque au théâtre, qui peut tout raconter. Le cinéma n'est pas là pour venir combler un manque. Qu'est-ce que l'image peut singulièrement apporter à la représentation ?

Dans *L'Empire des lumières*, l'idée était de montrer les personnages dans leur rapport à l'urbain. La parole sur le plateau est liée au témoignage, à la mémoire tandis que l'image est liée à la ville, à la ville comme protagoniste. Le statut des acteurs présents sur le plateau est plus flou, personnages ou fantômes, alors que paradoxalement, ils ont l'air plus réels à l'écran, dans l'illusion qu'est le cinéma. Le théâtre devient le lieu de l'évocation, de l'invisible, alors que le film donnerait à voir le monde visible. Je travaille sur ce paradoxe, les absences et les présences des personnages, et des niveaux de réalité. Sur *La Dame aux camélias*, j'ai envie de poursuivre ce travail passionnant, entrepris avec le réalisateur Pierre-Alain Giraud.

— Propos recueillis par Raymond Paulet,
juin 2018



ALEXANDRE DUMAS FILS

AUTEUR

Alexandre Dumas fils naît à Paris, le 29 juillet 1824. Il est le dernier de la dynastie des 3 Dumas. Son grand-père Thomas Alexandre Dumas-Davy de la Pailletterie (1762-1806), naît à Saint-Domingue. Ce grand-père, fils d'un nobliau qui a pris pour compagne une esclave noire, arrive en France en 1774. Libre puisque fils d'un homme libre qui l'a officiellement reconnu et racheté. Avec cette étrangeté que lui donne son teint de mulâtre, il y mène pendant 5 ans une vie de plaisir, puis, s'engage au régiment des Dragons de la Reine. En 1792, on lui offre un brevet de lieutenant dans la légion des hussards de la Liberté ; un peu plus d'un an après, il est général en chef de l'armée des Alpes, puis il se fait remarquer par son esprit organisateur et par des actions d'éclat. Bonaparte nomme Dumas gouverneur de Trévise, puis le désigne pour commander la cavalerie de l'armée d'Égypte. Au retour, il est fait prisonnier en Italie. Il revient malade de ces 2 années de captivité et meurt dans le dénuement, en 1806, laissant derrière lui une veuve et 3 enfants, dont un futur romancier prolifique, Alexandre Dumas, né le 24 juillet 1803. L'auteur des *Trois Mousquetaires* gardera toute sa vie de son père un souvenir émerveillé. Mais il se rappellera aussi d'un homme abandonné par ceux qu'il aida dans la course aux honneurs et au pouvoir. Et d'abord par Napoléon, l'empereur qui revient, en 1802, sur la décision révolutionnaire d'abolir l'esclavage dans les îles sucrières.

Un père pourtant d'abord absent : Alexandre Dumas fils (1824-1895) est déclaré à l'état civil comme enfant né de père inconnu. Il est le fils d'Alexandre Dumas et de sa voisine de palier, Catherine Laure Labay, qui tient à domicile un atelier de couture. Il a 8 ans lorsque Dumas père, pris de scrupules, le reconnaît et résout de se charger de son éducation. L'enfant est mis en pension comme interne, rue de la Montagne-Sainte-Genève, où il souffre de l'intolérance de ses camarades, qui ont appris sa condition de bâtard. Il suit les cours du collège Bourbon (actuel lycée Condorcet), mais s'y ennue. Il abandonne ses études après un échec au baccalauréat et devient un des jeunes dandys les plus en vue de l'époque, menant une vie parisienne tapageuse. Il se lasse de vivre « dans le jour avec des maquignons, et le soir, avec des parasites ». D'ailleurs, une nécessité impérieuse s'impose à lui : il n'a ni capital ni revenus. Mais des dettes. Et il ne fallait pas compter sur Dumas père : « Tu as cinquante mille francs de dettes ? Moi j'en ai cinq cent mille. Fais comme moi, travaille pour les payer ! » Les contes, les nouvelles et les romans publiés par Dumas fils, de 1846 à 1852, sont nombreux : *Aventures de quatre femmes*, *Antonine*, *Le Docteur Servan*, *Le Régent Mustel*... La reconnaissance pointe lorsqu'il aborde la société moderne avec *La Dame aux camélias* (1848) suivie de *Diane de Lys* (1851), et *La Dame aux perles* (1854), qui initient le public aux mœurs et aux mystères de ce que l'auteur lui-même appelle le demi-monde.

C'est une histoire d'amour fiévreuse qu'il vit entre septembre 1844 et août 1845 avec la demi-mondaine Marie Duplessis qui lui inspire l'écriture du roman *La Dame aux camélias*, écrit en 1848, quelques mois après la mort de la jeune femme. Après de longues luttes contre la censure, Dumas fils fait représenter au Vaudeville *La Dame aux camélias* (1852), où l'amour, l'agonie et la mort de Marie Duplessis obtiennent un succès prolongé, que retrouvent *Diâne de Lys* (Gymnase, 1853), autre comédie arrêtée 8 mois par la censure, et *Le Demi-Monde* (Gymnase, 1855). C'est encore sur la scène du Gymnase que sont représentées des comédies qui traitent de la recherche de la paternité, du divorce, de la séduction, du concubinage, du proxénétisme et de l'adultère : *Le Fils naturel* (1858) ; *Un père prodigue* (1859) ; *L'Ami des femmes* (1864)... qui susciteront d'ardentes discussions que l'auteur a reprises et résumées dans les préfaces d'une première édition collective de son Théâtre (1868-1879). Dont André-Theuriet, élu le 9 décembre 1897 par l'Académie française à la place laissée vacante par la mort d'Alexandre Dumas, dit dans son discours : « Des pièces à thèse qui vont se succéder désormais et où Alexandre Dumas, élargissant sa manière, inaugurant ce qu'il appelle le Théâtre utile, proclame que l'auteur ne doit plus se contenter de faire rire ou pleurer, qu'il doit se faire non seulement moraliste, mais « législateur. » Dorénavant, il ne se bornera plus à mettre en scène le vieil amour, « ce premier-né des dieux », à montrer les frénésies et les tragiques fautes qu'il suscite ; il s'efforcera d'établir l'illogisme et l'injustice des lois civiles inventées pour prévenir au châtier ces crimes de l'amour, et il essaiera de réformer la législation sociale. C'est là une grosse besogne pour un auteur dramatique et il arrivera parfois que les lois de l'esthétique théâtrale contraindront le dramaturge devenu réformateur à varier notablement dans ses conclusions.

Ainsi que l'a très judicieusement remarqué Jules Lemaître, le théâtre de Dumas, comme celui d'Ibsen, est plein de consciences qui cherchent une règle, ou qui, ayant trouvé la règle intérieure, l'oppose à la règle écrite, ou enfin qui secouent toutes les règles écrites ou non. »

Il lui arrive plusieurs fois de mettre sa plume au service d'autrui, de « faire le nègre », notamment pour *Le Marquis de Villemer* de George Sand, *Le Supplice d'une femme*, comédie refaite sur un scénario d'Émile de Girardin, et *Héloïse Paranquet*, entièrement différente du canevas primitif de M. Durantin. Et d'autres encore. Il a rendu le même service à son père lors de la reprise à l'Odéon de *La Jeunesse de Louis XIV* (1874), et pour *Joseph Balsamo*, drame en 5 actes, remanié sur le manuscrit original (Odéon, 1878).

Ce n'est pas seulement sur la scène que Dumas fils développe ses thèses : un roman *L'Affaire Clémenceau. Mémoire de l'accusé* (1866), est un plaidoyer en faveur du châtiment de l'adultère par la main même de l'époux outragé. En 1869, dans une brochure destinée à faire connaître l'établissement des Madeleines repenties situé à Clichy-la-Garenne, il réclame la réhabilitation de la femme déchue par l'expiation. Il prend part aux discussions soulevées par *La Question du divorce* (1880), et par *La Recherche de la paternité* (1883), questions qu'il examine dans un certain nombre de préfaces ou de lettres. Candidat au fauteuil laissé vacant par Pierre Lebrun à l'Académie française, Dumas fils est élu par 22 voix contre 11 au premier tour de scrutin le 30 janvier 1874, et vient prendre séance le 11 février 1875. Dans son discours, il évoque la gloire paternelle comme son meilleur titre à la bienveillance de l'Académie, lui rappelant ainsi l'une de ses plus criantes injustices. Sa mort survient, le 27 novembre 1895, à son domicile situé à Marly-le-Roi.

ARTHUR NAUZYCIEL METTEUR EN SCÈNE

Arthur Nauzyciel est metteur en scène et acteur. Il a dirigé le CDN d'Orléans de 2007 à 2016 et il est directeur du Théâtre National de Bretagne depuis 2017. Après des études d'arts plastiques et de cinéma, il entre en 1987 à l'école du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez. D'abord acteur sous la direction de Jean-Marie Villégier, Alain Françon, Éric Vigner, ou Tsai Ming Liang, il crée ses premières mises en scène au CDDB—Théâtre de Lorient, *Le Malade imaginaire* ou *Le Silence de Molière* d'après Molière et Giovanni Macchia (1999) et *Oh Les Beaux Jours* de Samuel Beckett (2003), présenté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe et Buenos Aires. Suivront, en France : *Place des Héros* qui marque l'entrée de Thomas Bernhard à la Comédie-Française (2004) ; *Ordet (La Parole)* de Kaj Munk au Festival d'Avignon (2008) ; *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* d'après le roman de Yannick Haenel au Festival d'Avignon (2011), qui a reçu le prix Georges-Lerminier du Syndicat de la critique ; *Faim* de Knut Hamsun (2011) ; *La Mouette* de Tchekhov (2012) dans la Cour d'honneur du Palais des papes au Festival d'Avignon ; *Kaddish* d'Allen Ginsberg (2013) avec la complicité d'Étienne Daho. En 2015, il crée *Splendid's* de Jean Genet, avec des comédiens américains et la voix de Jeanne Moreau.

Il travaille régulièrement aux États-Unis, et crée à Atlanta 2 pièces de B-M Koltès : *Black Battles with Dogs* (2001) puis *Roberto Zucco* (2004), et à Boston, pour l'A.R.T., *Abigail's Party* de Mike Leigh (2007) et *Julius Caesar* de Shakespeare (2008). À l'étranger, il crée des spectacles repris ensuite en France ou dans des festivals internationaux.

À Dublin, *L'Image* de Beckett (2006) avec Damien Jalet et Anne Brochet, Lou Doillon puis Julie Moulier ; au Théâtre National d'Islande, *Le Musée de la mer* de Marie Darrieussecq (2009) ; au Théâtre National de Norvège, *Abigail's Party* de Mike Leigh (2012) ; au Mini teater de Ljubljana en Slovénie, *Les Larmes amères de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder (2015) ; au National Theater Company of Korea (NTCK), *L'Empire des lumières* de Kim Young-ha (2016).

Il travaille également pour la danse et l'opéra : il met en scène *Red Waters* (2011), opéra de Lady & Bird (Keren Ann et Barði Jóhannsson), met en espace *Une tragédie florentine* (2018) d'Alexander Zemlinsky à l'Abbaye de Royaumont et *Le Papillon noir* (2018), opéra composé par Yann Robin et Yannick Haenel, dans le cadre du festival Les Musiques à Marseille.

Aux côtés de Sidi Larbi Cherkaoui, il participe à la création de *Play* (2010) avec la danseuse Shantala Shivalingappa. Il collabore régulièrement avec d'autres artistes : Miroslaw Balka, Matt Elliott, Christian Fennesz, Damien Jalet, Valérie Mréjen, Pierre-Alain Giraud, José Lévy, Gaspard Yurkievich, Erna Ómarsdóttir, l'Ensemble Organum, Sjón, Winter Family.

À l'automne 2018, il crée au TNB sa première mise en scène en temps que directeur : *La Dame aux camélias* d'après le roman et la pièce de théâtre d'Alexandre Dumas fils. Au cours de cette même saison, il collabore avec les chorégraphes Sidi Larbi Cherkaoui et Colin Dunne pour la création de *Session* (2019), en résidence au TNB. Également acteur, il est dirigé par Pascal Rambert pour 2 textes : *De mes propres mains* et *L'Art du théâtre*, présenté au Théâtre du Rond-Point à Paris puis au TNB en mars 2019. En 2019/20, il retrouve la complicité artistique qui le lie à Pascal Rambert à travers 2 créations exceptionnelles : *Mes frères* et *Architecture*, création en ouverture du Festival d'Avignon 2019, dans la Cour d'honneur du Palais des papes et reprise en ouverture de saison au TNB.

VALÉRIE MRÉJEN ADAPTATION

Valérie Mréjen est plasticienne, écrivaine, metteuse en scène et vidéaste. Depuis une vingtaine d'années, elle participe à de nombreux festivals et expositions, en France et à l'étranger (Palais de Tokyo, Centre Georges Pompidou, Tate Modern, Brooklyn Museum...). En 2008, le Jeu de Paume (Paris) lui consacre une rétrospective intitulée *La Place de la Concorde*. Elle a publié plusieurs récits (Mon grand-père, L'Agrume, Eau sauvage aux éditions Allia; Forêt noire, Troisième personne aux éditions P.O.L.).

Elle a réalisé de nombreux courts-métrages et documentaires, dont *Pork and Milk* (2006), et un long-métrage de fiction, *En ville* (2011). Des films dont, comme dans ses livres, le terreau est constitué d'anecdotes intimes, de conflits amoureux ou familiaux, de déchirements sous la banalité. Filmer ou écrire, pour faire affleurer des instants. Son premier spectacle, *Trois hommes verts*, inspiré par le travail des bruiteurs au cinéma, a été présenté au CDN d'Orléans en 2014. Elle est artiste associée au TNB depuis janvier 2017. Elle y a orchestré en mars 2018 un week-end qui ouvrait le théâtre aux familles. Elle y a présenté le film *Quatrième*, portrait de jeunes en MFR (Maisons familiales rurales) magnifiés par son regard. Elle prépare avec Albin de la Simone le spectacle *Le Carnaval des animaux* d'après Camille Saint-Saëns, qui sera créé au TNB du 5 au 15 décembre 2018.

Pour Arthur Nauzyciel, elle a collaboré aux spectacles : *Kaddish*, *L'Empire des lumières*.

PIERRE-ALAIN GIRAUD ADAPTATION RÉALISATION

Pierre-Alain Giraud est réalisateur, monteur et directeur de la photographie. Il a réalisé plusieurs documentaires, courts-métrages et films d'animations. Il a travaillé sur des projets pour le cinéma, la télévision, le théâtre ou encore les musées, en collaboration avec des artistes contemporains. Il est diplômé de l'école d'ingénieur d'Arts et Métiers et de la London Film School. Il travaille régulièrement en Islande sur des spectacles vivants. En 2017, il co-réalise un film pour *Sacrifice*, projet avec Erna Ómarsdóttir. En 2018, il réalise avec Iceland Dance Company un film pour le festival des lumières de Reykjavik, dont Sigur Rós signe la musique originale. 2 films d'animation réalisés avec Gabriela Friðriksdóttir ont été présentés à la Biennale d'art contemporain de Lyon (2013) et à celle de Venise (2015). Il co-écrit et co-réalise *À boire et à manger*, une série de dessins animés d'après les bandes dessinées de Guillaume Long. Il réalise avec Antoine Viviani une série d'expériences en réalité virtuelle en collaboration avec des musiciens contemporains, dont Nico Muhly et Daniel Bjarnason. Il co-réalise et co-produit avec Anne Brochet un long métrage de fiction, *L'actrice, la mouette et le chien*, qui sortira courant 2019. En juin 2019, aux Champs Libres, à Rennes, il proposera avec Antoine Viviani une exposition interactive *In Limbo*, plongée philosophique et sensorielle dans les limbes d'Internet.

Pour Arthur Nauzyciel, il a réalisé les films du spectacle *L'Empire des lumières*.



MARIE-SOPHIE FERDANE MARGUERITE GAUTIER

Marie-Sophie Ferdane est actrice.

Normalienne, agrégée de lettres, diplômée du Conservatoire en violon, elle étudie le théâtre à l'ENSATT auprès de Nada Strancar. Elle travaille avec Richard Brunel, Claudia Stavisky, Laurent Hatat, Paul Desveaux. Puis joue sous la direction de Christian Schiaretti dans *L'Opéra de quat'sous* de Brecht au TNP et au Théâtre National de la Colline. Elle interprète Bérénice dans la pièce de Racine au Théâtre des Amandiers à Nanterre sous la direction de Jean-Louis Martinelli, puis rentre à la Comédie-Française en 2007 pour jouer Célimène dans *Le Misanthrope* de Molière, mis en scène par Lukas Hemleb. Elle y travaille avec Catherine Hiegel, Muriel Mayette, Irène Bonnaud, Philippe Meyer, Anne Kessler, Denis Podalydès, Fausto Paravidino, Dan Jemmett, Laurent Pelly, Isabel Osthues, Emmanuel Daumas, Volodia Serre, Pierre Pradinas... En 2012/2013, elle joue Lady Macbeth avec Laurent Pelly au Théâtre des Amandiers à Nanterre, puis Nina dans *La Mouette* de Tchekhov mis en scène par Arthur Nauzyciel au Festival d'Avignon. En 2014-2015, elle joue au Théâtre National de Chaillot et à l'Espace Go à Montréal la pièce *Vanishing Point* de Marc Lainé avec le groupe Moriarty. La même année, elle joue Macha dans *Les Trois sœurs* de Tchekhov mis en scène par Christian Benedetti au Théâtre de l'Athénée, puis Titania dans le *Songe d'une nuit d'été* mis en scène par Laurent Pelly au TNT.

En 2016, elle crée *Argument*, pièce que Pascal Rambert a écrite pour Laurent Poitrenaux et elle-même au T2G, Théâtre de Gennevilliers.

Elle lit, dans le cadre du Festival d'Avignon, *L'Enfer* de Dante dans une création musicale du groupe Syd matters, pour France Culture. En 2017, elle joue *La 7^e vie de Patti Smith* de Claudine Galéa, dans une mise en scène de Benoit Bradel à Théâtre Ouvert, repris au Festival TNB en 2018. En 2018, elle crée la pièce de Marc Lainé, *Hunter*, au Théâtre National de Chaillot, avec le musicien électro Superpoze. Elle a tourné avec Philippe Harel *Les Heures souterraines* pour Arte, film pour lequel elle a reçu le prix de la meilleure interprétation féminine au Festival de Luchon. Avec Nina Companez, elle a tourné l'adaptation d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Elle a participé à la série *Engrenages* sous la direction de Pascal Chaumeil. En 2017, elle a tourné *Je ne suis pas un homme facile* sous la direction d'Éléonore Pourriat pour Netflix. En 2018, elle joue le rôle principal de la série *Philharmonia* tournée par Louis Choquette pour France 2, à la Philharmonie de Paris.

Elle a mis en scène plusieurs textes de Sarah Fourage : *Plexi Hotel*, *Une seconde sur deux*, *On est mieux ici qu'en bas*, aux Subsistances à Lyon, au Théâtre du Point du Jour, aux Célestins et en tournée avec les ATP. À la Comédie-Française, elle a monté *Peanuts* de Fausto Paravidino avec les élèves-comédiens de la troupe au Vieux Colombier, et une soirée Marie de France. En 2017, elle présente *Lac* de Pascal Rambert au Festival des écoles du Théâtre de l'Aquarium avec les comédiens du Studio d'Asnières.

Pour Arthur Nauzyciel, elle a joué dans le spectacle *La Mouette*. Actrice associée au TNB, elle a rejoint l'équipe pédagogique de l'École du TNB.

PIERRE BAUX

M. DUVAL

Pierre Baux est acteur et metteur en scène.

Il a joué dans *Andréas*, mis en scène par Jonathan Chatel, dans *Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières*, d'après Pascal Quignard, avec Benjamin Dupé et le quatuor Tana, dans *Long voyage du jour à la nuit* de O'Neill, mis en scène par Célié Pauthe, dans *Une faille*, mis en scène par Mathieu Bauer, dans *Le Traitement* de Crimp, mis en scène par Rémy Barché, dans *Disgrâce* de J.M. Coetzee, mis en scène par Jean-Pierre Baro et présenté au TNB en 2018. Il a également joué dans *Les Démons de Tosca* et *Le Kamasutra*, spectacles musicaux en collaboration avec Vincent Courtois. Il a beaucoup travaillé avec Ludovic Lagarde, dont il fut pendant 4 ans acteur associé à la Comédie de Reims.

En tant que metteur en scène, il développe ses projets au sein de la compagnie IRAKLI, créée en 2000 avec Violaine Schwartz et Célié Pauthe. En 2000, il met en scène *Comment une figue de parole et pourquoi* de Francis Ponge, au Théâtre de la Cité Internationale, en tournée dans les Instituts français (Syrie, Égypte) puis au Théâtre Gérard Philipe – CDN de Saint-Denis. Il met ensuite en scène, à la Villa Gillet de Lyon, *Rosalie au carré*, à partir de textes de Jacques Rebotier.

En 2004, aux Subsistances, il met en scène, en collaboration avec le violoniste Dominique Pifarély, *le Passage des heures* de Fernando Pessoa. Par ailleurs, il collabore étroitement à la création de *Quartett* de Heiner Müller, créé au TNT à Toulouse et repris au Théâtre de la Cité Internationale, et de *L'ignorant et le fou* de Thomas Bernhard, créé au TNS à Strasbourg et repris au Théâtre Gérard Philipe – CDN de Saint-Denis, deux spectacles mis en scène par Célié Pauthe au sein de la compagnie IRAKLI. Il participe également à la création de *Zig band parade* de Georges Aperghis, créé au Théâtre National de la Colline. Il dirige également des masterclass avec les musiciens Dominique Pifarély ou Vincent Courtois.

Pour Arthur Nauzyciel, il a joué dans le spectacle *Ordet (La parole)*.

OCÉANE CAÏRATY NANINE

Océane Caïraty est actrice. Née à La Réunion, elle arrive à Lyon à l'âge de 15 ans, recrutée par L'Olympique Lyonnais pour entamer une filière sport-études Football. Pendant 5 ans, elle vit son rêve : joue en Division 1 (son club est trois fois champion de France), est sélectionnée dans l'équipe de France des moins de 21 ans, joue en Ligue des champions...

Peu à peu, elle s'oriente vers le théâtre qu'elle découvre instinctivement en s'inscrivant à un cours amateur d'improvisation.

À 20 ans, elle monte à Paris pour faire du théâtre, s'inscrit à l'école de théâtre Acting International, intègre ensuite le Conservatoire du 18^e arrondissement sous la direction de Jean-Luc Galmiche (2013-2016).

En 2016, elle fait partie de la deuxième saison de 1^{er} Acte, atelier mis en place par Stanislas Nordey et Stéphane Braunschweig. En 2017, elle intègre l'école du Théâtre National de Strasbourg et joue dans *Soudain l'été dernier*, mis en scène par Stéphane Braunschweig au Théâtre de L'Odéon – Théâtre de l'Europe.

PASCAL CERVO LE DOCTEUR / OLYMPE

Pascal Cervo est acteur et réalisateur.

Découvert au cinéma dans *Les Amoureux* de Catherine Corsini, il entretient depuis des fidélités avec des cinéastes comme Laurent Achard (*Le Dernier des fous, Dernière séance*), Paul Vecchiali (*Nuits blanches sur la jetée, Le Cancre, Trains de vies*), Pierre Léon (*Deux Rémi, deux*) et Valérie Mréjen (*French Courvoisier, Enfant chéri*). Il a aussi joué sous la direction de Jean-Claude Biette, Robert Guédiguian, Louis Skorecki, et plus récemment, dans *Jours de France* de Jérôme Reybaud et *Drôles d'oiseaux* d'Élise Girard. Au théâtre, il suit l'enseignement et joue sous la direction de Maurice Bénichou (*Dom Juan, Knock*). Il joue également dans la première pièce de Valérie Mréjen, *Trois hommes verts*, aux côtés d'Adèle Haenel et Gaëtan Vourc'h.

Il réalise un premier film en 2009, *Valérie n'est plus ici*, court-métrage pour lequel Michèle Moretti reçoit le prix d'interprétation féminine au Festival Côté Court (Pantin), puis réalise *Monsieur Lapin* en 2013. *Hugues*, son troisième court-métrage, est récompensé par le Grand prix fiction et le prix d'interprétation masculine pour Arnaud Simon au festival Côté Court 2017.

GUILLAUME COSTANZA ARTHUR DE VARVILLE

Guillaume Costanza est acteur. Il fait ses débuts au Conservatoire d'Art Dramatique de Marseille, dans les classes de Pilar Anthony et de Jean-Pierre Raffaelli. En 2013, il intègre l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier. Il travaille alors avec différents metteurs en scène, parmi lesquels Julie Deliquet, Gildas Milin ou encore Alain Françon. Parallèlement à son activité théâtrale il pratique le piano. En 2017, il tourne sous la direction de Mathieu Sapin à l'occasion de son premier long métrage, *Le Poulain*. Il pratique également l'assistantat à la mise en scène aux côtés de Stuart Seide. Depuis 2018, il participe en tant qu'acteur à la création de *Sous l'orme*, seul en scène écrit et mis en scène par Charly Breton.

MOUNIR MARGOUM GASTON RIEUX

Mounir Margoum est acteur et réalisateur.

Il est diplômé du CNSAD où il suit les enseignements de Denis Podalydès, Joël Jouanneau ou Lukas Hemleb.

Au théâtre, il a beaucoup travaillé sous la direction de Jean-Louis Martinelli au Théâtre National des Amandiers, dans notamment *Une virée* d'Aziz Chouaki, *Phèdre* de Jean Racine, *J'aurais voulu être égyptien* d'Alaa El Aswany, ou encore *Les fiancés de Loches* de Georges Feydeau... Il alterne les répertoires classique et contemporain avec différents metteurs en scène : Arthur Nauzyciel dans *La Mouette* (Cour d'Honneur du Palais des Papes, Festival d'Avignon) d'Anton Tchekhov, Mathieu Bauer dans *Alta Villa* de Lancelot Hamelin, Laurent Fréchuret dans *À portée de crachat* de Tahar Najib, ainsi que Frédéric Sonntag, Eva Dombia, Justine Heynemann, Adel Hakim, Thomas Quillardet... Récemment, on a pu le voir dans *Nathan !?* mis en scène par Nicolas Stemann au Théâtre Vidy-Lausanne ou *Bérénice*, mis en scène par Cécile Pauthe à l'Odéon – Théâtre de l'Europe. À l'écran, on le voit dans de grandes productions anglo-saxonnes, telles *Détention secrète* de Gavin Hood (Oscar du meilleur film étranger 2006), ou *House of Saddam*, produite par la BBC et HBO. En France, il interprète d'abord des rôles secondaires dans *Trois mondes* de Catherine Corsini ou *L'Ombre des femmes* de Philippe Garrel, avant de jouer le premier rôle masculin dans *Par accident* de Camille Fontaine et dans *Timgad* de Fabrice Benchaouche. Il joue également dans *Divines* de Houda Benyamina, Caméra d'or au Festival de Cannes 2016 et dans *Rendition* de Gavin Hood. Il a lui-même réalisé 2 fictions courtes, *Hollywood Inch'Allah* et *R.et Juliette*.

Pour Arthur Nauzyciel, il a joué dans le spectacle *La Mouette*. En 2018, il est membre du jury pour le concours de l'École du TNB.

JOANA PREISS PRUDENCE DUVERNOY

Joana Preiss est actrice au théâtre et au cinéma, chanteuse, performeuse et réalisatrice. Depuis 1993, elle a joué pendant 10 ans dans les spectacles de Pascal Rambert (notamment *Gilgamesh*, *Antoine et Cléopâtre*, *Félicité*, *De mes propres mains*) et d'Éléonore Weber (*Rendre une vie vivable n'a rien d'une question vaine*). Au cinéma, elle a joué dans les films de Christophe Honoré (*Ma mère*, *Dans Paris*, *Tout contre Léo*), Olivier Assayas (*Clean*, *Noise*, *Boarding gate*), Antoine Barraud (*Le dos rouge*, *Son of a Gun*), Pia Marais (*Die Unerzogenen*) ainsi que pour beaucoup d'autres réalisateurs. Elle a aussi collaboré depuis 1991 avec des artistes tels que Nan Goldin, Ugo Rondinone et Céleste Boursier Mougenot.

Après avoir étudié le chant classique et la musique contemporaine, elle a fondé en 1998 le duo expérimental White Tahina avec Vincent Eplay dont l'un des fruits de leur collaboration aura été le vinyle collector *White Tahina Bitch Orchestra* (2007), accompagné de nombreux concerts (Ménagerie de verre, Point Éphémère, CNDC d'Angers). Elle a aussi fondé le duo Hiroyuki avec Frédéric Danos avec lequel elle chante la poésie d'Hölderlin. Depuis plusieurs années, elle crée des performances uniques avec des compositions organiques improvisées dans lesquelles elle utilise sa voix comme un instrument, parfois à cappella, en interaction avec des œuvres d'art ou avec des musiciens.

Elle a joué notamment à la Fondation Cartier, à l'église Saint-Merri, à la galerie d'art Kamel Mennour, au Silencio et à l'espace culturel Louis Vuitton à Paris, au Théâtre de Vanves, au Castello Sforzesco à Milan, etc.

Elle a réalisé un premier long métrage intitulé *Sibérie* (2012), à la croisée du documentaire, de l'autofiction et du film d'art. Ce film a d'abord été présenté en compétition internationale au FID à Marseille en 2011, ainsi que dans d'autres festivals de cinéma internationaux. Le film est sorti en salles à Paris, ainsi qu'en France et en Europe. *Silent Asylum*, l'un de ses courts-métrages, a été présenté à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 2013 puis dans de nombreux festivals. Actuellement, elle travaille sur son prochain long métrage entièrement tourné en super 8, qui se situe dans l'univers de la tauromachie.

Elle a joué dernièrement au cinéma dans la trilogie de Tonino De Bernardi (*Casa dolce casa / Hôtel de l'univers / Jour et nuit*), dans un film de Vincent Dieutre (*Trilogie de nos vies défaites*) dans *La Veillée* de Jonathan Millet et dans *Grave* de Julia Ducournau. Sur scène, elle joue et chante depuis 2016 dans *The Moon* écrit et mis en scène par MaisonDalhBonnema, spectacle musical coproduit par la Needcompany (Jan Lauwers), en tournée en Europe.

HEDI ZADA

ARMAND DUVAL

Hedi Zada est acteur. Il intègre l'École du Théâtre National de Strasbourg dans le groupe 41 de 2011 à 2014. Il y travaille entre autres avec TG Stan, Éric Vigner, Cécile Garcia Fogel, Gildas Milin ou encore Julie Brochen et Alexandre Gavras. En 2014, il joue dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mis en scène par Laurent Vacher, puis participe à la 21^e édition de la Mousson d'été. En 2016, il joue dans *Une vitalité désespérée* d'après Pier Paolo Pasolini, mis en scène par Christophe Perton. En 2017, il participe à un stage sous la direction de Galin Stoev sur un texte d'Ivan Viripaev. Au cours de la saison 2017, il joue dans *Je suis un pays* et *Voilà ce que jamais je ne te dirai*, texte et mise en scène Vincent Macaigne, présenté au TNB. En 2018, il tourne un téléfilm pour France Télévisions réalisé par Isabelle Czajka.

RICCARDO HERNANDEZ SCÉNOGRAPHIE

Riccardo Hernandez est scénographe. Né à Cuba, il a grandi à Buenos Aires et étudié à la Yale School of Drama aux États-Unis. Il travaille régulièrement à Broadway, où il a remporté de nombreux prix : *The People in the Picture* (au légendaire Studio 54), *Caroline or Change*, *Parade* (nominé au Tony Awards et Drama Desk), *Topdog/Underdog*, et *Porgy and Bess* (Tony Awards 2012). Pour l'opéra, il a créé entre autres les décors de *Appomattox* de Philip Glass en 2007, *Lost Highway* mis en scène par Diane Paulus, d'après le film de David Lynch (Young Vic, Londres, 2008), et ceux de *Il Postino*, composé par Daniel Catàn et mis en scène par Ron Daniels (Los Angeles Opera, Théâtre du Châtelet à Paris, 2011). Les productions auxquelles il participe sont jouées dans les principaux théâtres de New York et des États-Unis : New York Shakespeare Festival/Public Theater, Lincoln Center, BAM, Goodman Theatre, Kennedy Center... Au théâtre, il a travaillé avec George C. Wolfe, Tony Kushner, Brian Kulik, Mary Zimmerman, Ron Daniels, Liz Diamond, Rebecca Taichman et notamment Robert Woodruff, Ethan Coen, John Turturro, Steven Soderbergh. Récemment, il a réalisé le décor de *Grounded* de George Brant, dirigé par Julie Taymor, avec Anne Hathaway, au Public Theater à New York et de *Jagged Little Pill*, un musical d'Alanis Morissette mis en scène par Diane Paulus et chorégraphié par Sidi Larbi Cherkaoui.

Pour Arthur Nauzyciel, il a créé les décors de : *Julius Caesar*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Red Waters*, *Abigail's Party*, *La Mouette*, *Splendid's*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *L'Empire des lumières*.

SCOTT ZIELINSKI LUMIÈRE

Scott Zielinski est éclairagiste pour le théâtre, la danse et l'opéra. Il vit à New York. Il a travaillé avec des metteurs en scène américains ou étrangers, notamment Richard Foreman, Robert Wilson, Tony Kushner, Hal Hartley, Krystian Lupa. À New York, il travaille régulièrement à Broadway, pour la production de *Topdog/Underdog* de Suzan-Lori Parks, pour le Lincoln Center et The Public Theatre.

Il conçoit les lumières de spectacles créés dans plusieurs villes nord-américaines et étrangères (Adelaide, Amsterdam, Avignon, Berlin, Bregenz, Edimbourg, Fukuoka, Gennevilliers, Hamburg, Hong Kong, Istanbul, Linz, Londres, Lyon, Melbourne, Orléans, Oslo, Ottawa, Paris, Reykjavik, Rouen, St. Gallen, Singapour, Stockholm, Stuttgart, Tokyo, Toronto, Vienne, Vilnius, ou Zurich), avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes comme Neil Bartlett, Chase Brock, Chen Shi-Zheng, Karin Coonrod, Ron Daniels, David Esbjornson, Daniel Fish, Sir Peter Hall, Tina Landau, Jonathan Moscone, Diane Paulus, Lisa Peterson, James Robinson, Anna Deveare Smith, Twyla Tharp, George C. Wolfe, Mary Zimmerman. Dernièrement, il a créé les éclairages de *Miss Fortune* de Judith Weir à l'Opéra Royal de Londres.

Scott Zielinski a obtenu un Master en « Theatre Design » à la Yale University School of Drama.

Pour Arthur Nauzyciel, il a créé les lumières de : *Julius Caesar*, *Le Musée de la mer*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Red Waters*, *Abigail's Party*, *La Mouette*, *Splendid's*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*.

ROCKING MACHINE HERMAN MAKKINK

La sculpture présente sur scène est inspirée de *Rocking Machine* de Herman Makkink. Sculpteur, graphiste et illustrateur néerlandais, Herman Makkink est plus particulièrement connu pour *Rocking Machine*, qui fit sensation en 1969. La sculpture combine un phallus et un fessier callipyge et peut se mettre en mouvement. La sculpture en forme de pénis est utilisée par Stanley Kubrick dans le film *Orange mécanique* (1971). Le cinéaste italien Tinto Brass a également utilisé *Rocking Machine* dans son film *Dropout* (1970). L'œuvre d'Herman Makkink est actuellement exposée au Museum Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam.

XAVIER JACQUOT SON

Xavier Jacquot est créateur sonore. Il a étudié à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg. Il collabore régulièrement avec les metteurs en scène Stéphane Braunschweig, Christophe Rauck, Marc Paquien, Éric Vigner, Balazs Gera, Jean-Damien Barbin, Macha Makeïeff, Agnès Jaoui. Il travaille également pour des courts et longs métrages au cinéma, ainsi que des fictions et des documentaires pour la télévision. Après avoir intégré l'équipe pédagogique de l'école du TNS, il intervient régulièrement au sein de la formation Son de la section Régie création.

Pour Arthur Nauzyciel, il a réalisé les créations son de *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière*, *Black Battles With Dogs*, *Oh les beaux jours*, *Ordet (La Parole)*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Faim*, *La Mouette*, *Splendid's*, *L'Empire des lumières*.

DAMIEN JALET

CHORÉGRAPHE

ARTISTE ASSOCIÉ

Damien Jalet est chorégraphe et danseur indépendant. Il travaille à l'international et est artiste associé au TNB depuis janvier 2017. Il a été chorégraphe et danseur pour des compagnies comme les ballets C de la B, Sasha Waltz, Chunky Move, Eastman, NYDC, Hessisches Staatballet, le Ballet de l'Opéra national de Paris, Scottish Dance Theatre, Icelandic Dance Company et d'autres encore.

Ses dernières œuvres en tant que chorégraphe comprennent : *Babel words* co-signé avec Sidi Larbi Cherkaoui (deux Laurence Olivier Awards), présenté en 2016 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon ; *Les Médusés*, une installation chorégraphique pour 30 interprètes dans les salles du Louvre à Paris ; *YAMA* pour le Scottish Dance Theatre, présenté en décembre 2017 au TNB ; *Bolero* qu'il a dirigé avec Sidi Larbi Cherkaoui et l'artiste Marina Abramović pour le Ballet d'Opéra de Paris ; *Inked* pour le danseur Kathak britannique Aakash Odedra ; *Black Marrow* pour la Icelandic Dance Company en collaboration avec Erna Ómarsdóttir.

À Sadler's Wells, à Londres, il a chorégraphié en 2015 *Gravity Fatigue*, conceptualisée par le créateur de mode Hussein Chalayan ; *Thro(j)ugh*, une chorégraphie pour Hessisches Ballett, collaborant à nouveau avec Jim Hodges, le compositeur autrichien Christian Fennesz et le designer Jean-Paul Lespagnard.

En 2017 il crée *Skid* pour les ballets de l'Opéra de Göteborg, et en 2018 il retrouve Sidi Larbi Cherkaoui et Marina Abramovic à l'opéra d'Anvers pour une nouvelle production de *Pélleas et Mélisande*.

Il a collaboré avec le réalisateur Gilles Delmas pour créer *The Ferryman*, soulignant la relation entre ses œuvres et des rituels pratiqués à Bali et au Japon, avec la participation de Marina Abramovic et du compositeur Ryuichi Sakamoto. Ce film est présenté lors la Biennale de Venise au palais Fortuny en 2017, ainsi qu'au Cinéma du TNB.

Au Japon, il a créé *Vessel* avec l'artiste visuel japonais Kōhei Nawa, à Kyoto. Il sera recréé en avril 2019 au TNB avant une tournée internationale.

Pour Arthur Nauzyciel, il a collaboré sur les spectacles : *L'Image*, *Le Musée de la mer*, *Julius Caesar*, *Ordet (La Parole)*, *Red Waters*, *La Mouette*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Splendid's*.

JOSÉ LEVY

COSTUMES

José Levy est designer et créateur de mode.

Ses pratiques sont intersectionnelles, au point de convergence d'un ensemble de disciplines et de savoir-faire patiemment explorés, compilés, agencés. Tour à tour designer, styliste, créateur, couturier, directeur artistique, architecte d'intérieur, plasticien, c'est un touche-à-tout virtuose dans l'univers de la mode, avant de s'exprimer dans celui de l'art et des arts décoratifs.

Il conçoit notamment des céramiques pour la Manufacture de Sèvres, des porcelaines pour Astier de Vilatte, du cristal pour Saint-Louis, du mobilier pour Roche-Bobois ou la Gallery S. Bensimon, des sculptures pour Hermès, des bougies, des vêtements...

En décembre 2014, il imagine pour Monoprix une collection de 117 références dans les univers de la mode (homme, femme, enfant), de la beauté et de l'alimentaire.

Connu pour sa marque de prêt-à-porter José Lévy à Paris, qui l'a rendue célèbre des États-Unis jusqu'au Japon et la direction artistique d'Emanuel Ungaro, Holland et Holland, il est Chevalier des Arts et Lettres, lauréat de la Villa Kujoyama et Grand prix de la Ville de Paris.

Pour Arthur Nauzyciel, il a créé les costumes de : *Ordet (La Parole)*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *La Mouette*, *Splendid's*.

JULIEN DERIVAZ

ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE

Après une licence en sciences cognitives et une formation au Conservatoire Régional de Lyon, il intègre l'École du Théâtre National de Bretagne à Rennes (2012-2015), sous la direction d'Éric Lacascade. Il assiste ce dernier à l'École du Théâtre d'Art de Moscou. Avec 7 autres membres de la promotion 8 de l'École, il fonde le collectif Bajour (*Un homme qui fume c'est plus sain*, mis en scène par Leslie Bernard).

En parallèle de ses différents rôles (*Détruire*, mis en scène par Jean-Luc Vincent, *Amours et Solitudes*, par Frank Verduyssen), et des workshops (Jan Fabre, Richard Brunel, Arnaud Pirault, Célie Pauthé) il mène plusieurs ateliers pédagogiques (École du TNB, Conservatoire de Brest, École Primaire à Rennes).



POÈME M.D. DÉDIÉ À THÉOPHILE GAUTIER

C'est la courtisane Marie Duplessis qui a inspiré le personnage de Marguerite Gautier. Marie Duplessis a vécu de 1824 à 1847. Alexandre Dumas fils a rencontré Marie Duplessis en 1844. Elle a été sa maîtresse jusqu'en 1845. Lorsqu'elle meurt, le 3 février 1847, après trois jours d'agonie, il est à Marseille. Il compose un poème à sa mémoire, qui sera publié la même année dans un recueil de poèmes : *Péchés de jeunesse*.

Nous nous étions brouillés ; et pourquoi ?
je l'ignore ;
Pour rien ! pour le soupçon d'un amour inconnu ;
Et moi, qui vous ai fuie, aujourd'hui je déplore
De vous avoir quittée et d'être revenu.

Je vous avais écrit que je viendrais, madame,
Pour chercher mon pardon, vous voir, à mon
retour ;
Car je croyais devoir, et du fond de mon âme,
Ma première visite à ce dernier amour.

Et quand mon âme accourt, depuis longtemps
absente,
Votre fenêtre est close et votre seuil fermé ;
Et voilà qu'on me dit qu'une tombe récente
Couvre à jamais le front que j'avais tant aimé.

On me dit froidement qu'après une agonie
Qui dura quatre mois, le mal fut le plus fort,
Et la fatalité jette avec ironie,
A mon espoir trop prompt, le mot de votre mort !

J'ai revu, me courbant sous mes lourdes
pensées,
L'escalier bien connu, le seuil foulé souvent,
Et les murs qui, témoins des choses effacées,
Pour lui parler du mort, arrêtent le vivant !

Je montai ; je rouvris, en pleurant, cette porte
Que nous avions ouverte en riant tous les deux,
Et dans mes souvenirs j'évoquai, chère morte,
Le fantôme voilé de tous nos jours heureux.

Je m'assis à la table où, l'un auprès de l'autre,
Nous revenions souper aux beaux soirs du
printemps,
Et de l'amour joyeux, qui fut jadis le nôtre,
J'entendais chaque objet parler en même
temps !

Je vis le piano dont mon oreille avide
Vous écouta souvent éveiller le concert ;
Votre mort a laissé l'instrument froid et vide,
Comme, en partant, l'été laisse l'arbre désert !

J'entrai dans le boudoir, cette oasis divine,
Égayant vos regards de ses mille couleurs ;
Je revis vos tableaux, vos grands vases de
Chine,
Où se mouraient encor quelques bouquets
de fleurs !

J'ai trouvé votre chambre, à la fois douce
et sombre,
Et là, le souvenir veillai fort et sacré ;
Un rayon éclairait le lit donnant dans l'ombre,
Mais vous ne dormiez plus dans le lit éclairé !

Je m'assis à côté de la couche déserte,
Triste à voir comme un nid, l'hiver, au fond des
bois,
Et je rivais mes yeux à cette porte ouverte,
Que vous avez franchie une dernière fois !

La chambre s'emplissait de l'haleine odorante
Des souvenirs joyeux, et pâle, j'entendais
Le murmure alterné de l'horloge ignorante
Qui sonnait autrefois l'heure que j'attendais !

Je rouvris les rideaux qui, faits de satin rose,
Et voilant, au matin, le soleil à demi,
Permettaient seulement ce rayon qui dépose
La joie et le réveil sur le front endormi.

Or, c'est là qu'autrefois, ma chère ombre
envolée,
Nous restions tous les deux lorsque venait
minuit,
Et, depuis ce moment jusqu'à l'aube éveillée,
Nous écoutions passer les heures de la nuit.

Alors vous regardiez, éclairée à sa flamme,
Le feu, comme un serpent, dans le foyer courir.
Car le sommeil fuyait de vos yeux, et votre âme
Souffrait déjà du mal qui vous a fait mourir.

Vous souvient-il encor, dans le monde où vous
êtes,
Des choses de ce monde, et sur les froids
tombeaux
Entendez-vous passer ce cortège de fêtes
Où vous vous épuisiez pour trouver le repos ?

Vous souvient-il des nuits où, brûlante,
amoureuse,
Tordant sous le baiser votre corps éperdu,
Vous trouviez, consumée à cette ardeur
fiévreuse,
Dans vos sens fatigués le sommeil attendu ?

Ainsi qu'un ver rongeur une fleur qui se fane,
L'incessante insomnie étioyait vos jours,
Et c'est ce qui faisait de vous la courtisane –
Prompte à tous les plaisirs, prête à tous
les amours !

Maintenant vous avez, parmi les fleurs, Marie,
Sans crainte du réveil le repos désiré ;
Le Seigneur a soufflé sur votre âme flétrie,
Et payé d'un seul coup le sommeil arriéré.

Pauvre fille ! On m'a dit qu'à votre heure dernière
Un seul homme était là pour vous fermer
les yeux ;
Et que, sur le chemin qui mène au cimetière,
Vos amis d'autrefois étaient réduits à deux !

Eh bien, soyez bénis, vous deux qui, tête nue,
Méprisant les conseils de ce monde insolent,
Avez, jusques au bout, de la femme connue,
En vous donnant la main, mené le convoi blanc !

Vous qui l'aviez aimée et qui l'avez suivie !
Qui n'êtes pas de ceux qui, duc, marquis ou
lord,
Se faisant un orgueil d'entretenir sa vie,
N'ont pas compris l'honneur d'accompagner
sa mort !

REGARDS SUR LA PROSTITUTION

Si dans les faits, il existe une diversité de législations, on peut dire que le réglementarisme, l'abolitionnisme et le prohibitionnisme sont aujourd'hui les 3 grandes tendances qui pensent le rapport entre la prostitution et la société.

LE PROHIBITIONNISME

Le système prohibitionniste interdit la prostitution et réprime les personnes qui s'y livrent, l'organisent et l'exploitent. Si cette législation n'existe plus en Europe aujourd'hui, elle est en vigueur dans la plupart des états américains ou encore en Chine. Elle vise à punir les actes de racolage, de prostitution et de proxénétisme. Loin de mettre un terme à la prostitution, ce système a plutôt pour conséquences son exercice clandestin et la criminalisation des personnes prostituées.

LE RÉGLEMENTARISME

Le réglementarisme propose d'encadrer administrativement l'exercice de la prostitution. Cette théorie est née dans les années 1830 avec le médecin Alexandre Parent-Dûchatelet. Le courant réglementariste confère à la prostitution une utilité sociale et la considère comme un élément indispensable de la sexualité masculine « normale ».

La prostitution étant perçue comme un « mal nécessaire » pour la société, autant d'un point de vue sanitaire que moral, il s'agit de la confiner. La réglementation aura pour conséquence la création de lieux clos et contrôlés par l'administration médicale et policière. C'est ce modèle, dit français, qui fut étendu à l'Europe par le Code Napoléon (1804). Aujourd'hui, les partisans du réglementarisme sont favorables à la reconnaissance de la prostitution comme un travail comme un autre, exercé de façon libre sur le modèle des professions libérales, avec les droits et les devoirs qui leur sont attachés. Des pays comme les Pays-Bas ou l'Allemagne ont légalisé et réglementé la prostitution.

L'ABOLITION- NISME

Né en Grande-Bretagne, à la fin du XIX^e siècle, le mouvement abolitionniste n'avait pas au départ pour objectif d'abolir la prostitution mais de mettre un terme à la réglementation qui obligeait les prostituées à se soumettre aux contrôles médical et policier. Fondée par Joséphine Butler en 1875, la Fédération abolitionniste internationale obtint cela en Grande-Bretagne dès 1886.

25

En France, ce mouvement se traduit par la loi du 13 avril 1946 (loi dite Marthe Richard) qui interdit les maisons closes, supprime le fichage et renforce les sanctions contre les proxénètes. Les principes du courant abolitionniste sont reconnus en 1949 par la convention de Genève « pour la répression de la traite des êtres humains et de l'exploitation de la prostitution d'autrui ».

Le courant abolitionniste actuel conçoit la prostitution comme une oppression et une violence envers les femmes. On parle aujourd'hui de néo-abolitionnisme ou d'abolitionnisme féministe, dont l'objectif est la disparition du système prostitutionnel. Les abolitionnistes refusent toute réglementation, celle-ci ne pouvant que cautionner l'existence de la prostitution, et proposent une série de mesures permettant aux personnes prostituées d'en sortir. La Suède est l'un des pays les plus avancés en la matière.

Entre 1946 et 2003, la France a été considérée comme un état abolitionniste. Toutefois, comme d'autres états dits abolitionnistes, aucune réflexion de fond n'a vraiment été menée pour permettre à terme une réelle abolition de la prostitution. Depuis la mise en œuvre, en 2003, de la Loi sur la sécurité intérieure (LSI) instituant un délit de « racolage passif », la position française s'est éloignée de l'abolitionnisme pour se rapprocher du prohibitionnisme (répression des prostituées, interdiction du racolage sur la voie publique) et, par ricochet, du réglementarisme (proposition de Christine Boutin en octobre 2009 de réouverture des maisons closes).

FILLES ET LIEUX DE PLAISIR À PARIS AU XIX^E SIÈCLE

La fréquentation estudiantine des bordels relève bien souvent davantage de l'acte collectif que la sortie individuelle ; seul le rapport sexuel proprement dit est intime et les étudiants peuvent se rendre en « tolérance » en bande sans être tous clients. Il n'est par exemple pas rare que l'on se cotise pour offrir une fille à l'étudiant fraîchement arrivé ou à celui qui vient de réussir ses examens. En fin de soirée, certains jouent à l'as de cœur, un jeu dont le gagnant remporte le droit de monter à l'étage avec une fille payée par l'ensemble du groupe. Cette anecdote que Gustave Flaubert rapporte aux frères Goncourt à la sortie d'un dîner chez Magny, bien qu'elle ne constitue pas un témoignage strictement parisien, témoigne du caractère social de ces pratiques, indissociables de la nécessité de faire montre de sa virilité : « Ma vanité était telle, quand j'étais jeune, que lorsque j'allais au bordel avec mes amis, je prenais la plus laide et tenais à la baiser devant tout le monde, sans quitter mon cigare. Cela ne m'amusait pas du tout, mais c'était pour la galerie. »

Car la fréquentation des bordels est considérée comme un gage de normalité, voire de bonne santé et de saine appétence. Les Goncourt relatent qu'avant le mariage de leur cousin Alphonse, ils sont allés chez un conseiller d'État témoigner sur l'honneur qu'ils l'avaient amené eux-mêmes au bordel et qu'il y avait fait preuve de ses belles capacités physiques.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, et même au-delà, la visite au bordel continue d'être ce passage obligé de la sexualité masculine. Elle participe d'une initiation presque rituelle qui soude la population estudiantine et, plus globalement, la jeunesse autour de représentations communes de la virilité et de la prouesse sexuelle : on se prévaut d'une sexualité gaillarde, misogyne et rabelaisienne, à laquelle toute la culture du quartier latin fait écho, notamment les nombreuses chansons paillardes alors en vogue, comme *La Ronde des raccrocheuses* ou *Lapin chaude*.

Il faut dire que la presse estudiantine est nettement moins allusive que sous le règne de Louis-Philippe en ce qui concerne le commerce sexuel entre étudiants et jeunes filles. Dans ses écrits, l'amitié entre étudiants est portée aux nues, tandis que les sentiments accordés aux femmes sont dévalués : les solidarités masculines de l'adolescence se renforcent au détriment des figures féminines, désormais associées au seul commerce des charmes. La visite au bordel ne se résume donc pas à une initiation sexuelle, et l'on ne saurait la comprendre en évoquant simplement la solitude des célibataires et/ou les besoins impérieux de l'adolescence. Pour les étudiants comme pour les conscrits, la fréquentation et la célébration de la maison close sont parties prenantes tant de l'apprentissage de la sexualité que de la construction de la masculinité, ce phénomène étant encore plus fort peut-être pour les seconds que pour les premiers.

SCANDALE SUR LES PLANCHES

Faire du théâtre a longtemps été un motif de mise au ban religieuse, entraînant l'exclusion civile ; car jusqu'à la Révolution française, l'Église catholique est gestionnaire de l'état civil. Si les deux sexes sont concernés, seules les femmes sont victimes d'une assimilation entre théâtre et prostitution. On a tâté fait de confondre celles qui le pratiquent avec des courtisanes. Un rapprochement qui, au XIX^e siècle, période déterminante pour le métier de comédienne tant du point de vue des conditions de travail que du statut social, ne s'éteint pas, bien au contraire : « Les comédies de ce siècle vivent de lorettes et de gens tarés. On met en scène tous les scandales de la rue et des livres, on défigure la vie, les morts, l'honneur, la vertu, sous prétexte de littérature. Ils en sont venus, ces prétendus dramaturges, jusqu'à spéculer sur la réputation scandaleuse de telle ou telle lorette ; ils mettent en scène son nom, ses toilettes, ses amants, et ils arriveront à lui faire jouer par elle-même, ainsi que cela se pratique au Théâtre des Délassements-Comiques, le rôle pour lequel elle aura posé. »¹

— Lola Gonzalez-Quijano,
*Capitale de l'amour. Filles et lieux de plaisirs
à Paris au XIX^e siècle* (extraits)
Paris, Vendémiaire, coll. « Chroniques », 2015

1. G. de Heilly (Edmond Poinot)

Le Scandale de Paris, Paris, J. Taride, 1861, pp.18, 22-23.

LA DEMI-MONDAINE AU XIX^E SIÈCLE

Les formes prises par la prostitution parisienne au XIX^e siècle sont révélatrices des ambivalences de la société française vis-à-vis de l'amour vénal. Ainsi, le système réglementariste, théorisé par Alexandre Parent-Duchâtelet et diffusé en Europe sous le nom de « système français », se met en place à Paris dès la première moitié du XIX^e siècle. Sous-tendu par l'idée que la prostitution est un mal nécessaire et inévitable, il est caractérisé par l'inscription des prostituées auprès de la Préfecture de police de Paris, l'existence de bordels officiels, « les maisons de tolérance », et l'obligation pour les filles publiques de se soumettre à des visites médicales régulières. Les partisans du système réglementariste considèrent les prostituées comme aussi inévitables dans une agglomération d'hommes que « les égouts, les voiries et les dépôts d'immondices » et justifient l'instauration des maisons de tolérance par la nécessité pour les hommes de pouvoir satisfaire leurs besoins génésiques le plus rapidement et le plus sainement possible.

Tandis que le désir sexuel masculin est essentialisé et normalisé, se développe tout un discours sur les prostituées qui va de la caricature méprisante à la pathologisation, des ouvrages hygiénistes du début du siècle à la criminologie de la Belle Époque.

Dans le même temps, se développe au Palais-Royal puis sur les Grands Boulevards, une prostitution clandestine et bourgeoise qui associe les plaisirs de la chair et de l'amour vénal à ceux de la ville et qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, va contribuer à faire de Paris la capitale d'un tourisme sexuel international. À cette vie parisienne faite de plaisirs, de loisirs et de consommation sont associées différentes figures de femmes vénales – lorettes, soupeuses, célébrités chorégraphiques, cocottes – regroupées dans cet article sous la forme générique de « demi-mondaines ». L'expression de demi-monde est inventée par Alexandre Dumas fils en 1854 en référence au « monde » ou au « grand monde » parisien pour désigner « la classe des déclassées » : « ce monde commence où l'épouse légale finit, et il finit où l'épouse vénale commence, il est séparé des honnêtes femmes par le scandale public, des courtisanes par l'argent. » Néanmoins, le terme remporte un très vif succès et très vite sert à qualifier « l'ensemble des femmes entretenues, des gens équivoques dans la mouvance de la vie mondaine ».

La demi-mondaine, dont la définition oscille donc entre la prostituée de luxe et la maîtresse richement entretenue, échappe partiellement aux représentations stigmatisantes de la prostituée telles qu'elles sont forgées au XIX^e siècle. Elle constitue même, à partir de la Monarchie de Juillet, une figure érotique incontournable de la production littéraire, théâtrale et picturale des plaisirs de Paris.

ÊTRE ET PARAÎTRE DEMI-MONDAINE

Alors que des auteurs comme Jonathan Katz ou Louis Georges Tin insistent sur l'émergence au XIX^e siècle de la bicatégorisation hétérosexualité/homosexualité pour penser la sexualité, mes travaux sur la prostitution considèrent les distinctions entre « bonne » et « mauvaise » hétérosexualité, entre hétérosexualité « mauvais genre » et hétérosexualité « respectable » comme participant bien davantage à la stratification des espaces sociaux et géographiques, et surtout que l'invention des formes prises par l'hétérosexualité moderne est indissociable de l'essor de la bourgeoisie. Si l'existence même de cette dernière, notamment d'un point de vue socio-économique, a été remise en cause pour la période 1750-1850, il semble en effet possible d'affirmer que, sur le plan du genre, des sexualités et des rapports entre hommes et femmes, il existe une culture hétérosexuelle bourgeoise ; que cette culture n'est ni innée, ni apparue ex-nihilo mais qu'elle se construit et s'élabore tout au long du XIX^e siècle à travers un jeu de définitions, d'oppositions et de rivalités, notamment politiques, vis-à-vis de ces deux autres groupes sociaux – dont la définition objective est toute aussi problématique – que sont l'aristocratie et le peuple.

Alors que les modèles aristocratiques ou bourgeois d'hétérosexualité accordent tous deux une importance centrale mais divergente à la femme mariée et à son rôle de maîtresse de maison et de « gestionnaire » des sociabilités du couple et de la famille, le succès des demi-mondaines ne cessent de croître durant la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, la très forte division sexuée de l'espace et des rôles diffusée par la morale bourgeoise après la Révolution de 1848 conjuguée aux évolutions qui touchent le domaine des loisirs et de la consommation a considérablement transformé les plaisirs de la ville. Si une partie des sociabilités continue de se jouer autour des salons et des jours de réception organisés par les femmes, les hommes se retrouvent de plus en plus souvent entre eux et hors domicile. Cercles et clubs sont des espaces exclusivement masculins mais sortent au théâtre, au bal ou au restaurant ainsi que certaines soirées privées sont très souvent mixtes. Les formes de sociabilité et d'homosocialité masculine qui s'y exercent s'accompagnent désormais de la fréquentation de femmes du demi-monde et non plus de celle des femmes de la bonne société.

L'émergence de l'archétype de la demi-mondaine est donc à lire comme le produit des nouvelles images de « la femme » vertueuse ou vénale qui apparaissent au XIX^e siècle et de la dichotomie croissante dans l'imaginaire social entre sexualité de reproduction et de plaisir.

Malgré la grande diversité de leurs parcours biographiques et matrimoniaux lors de leur entrée dans le monde de la galanterie (célibataire, veuve, mariée, séparée), les demi-mondaines se doivent de jouer les femmes affranchies du joug du mariage. Elles faisaient bien entendu commerce de leur corps mais aussi de toute leur personne dans la mesure où c'étaient leur réputation et leur image qui assuraient l'essentiel de leur valeur marchande. Elles savaient se vendre et performaient dans cette optique une sexualité ou plutôt une féminité « mauvais genre » sur différents plans.

Ce qui distingue tout d'abord la demi-mondaine de la simple fille publique ce n'est pas le fait de se prostituer c'est son mode de vie. Il fallait participer à la vie mondaine parisienne : apparaître aux premières du théâtre, aux grandes courses hippiques, fréquenter les établissements les plus prestigieux de la vie parisienne (soupers dans les grands restaurants du boulevard, bals au jardin Mabille ou au Casino), donner des réceptions dans son hôtel particulier ou son appartement somptueux, etc. La célébrité des courtisanes se construisait autour du luxe et des dépenses « insensées » que faisaient pour elles leurs amants prestigieux. Les grandes demi-mondaines de l'époque, les Cora Pearl, les Liane de Pougy ou les Jeanne de Tourbey étaient pour les têtes couronnées européennes qu'elles firent tourner.

Ces relations n'étaient un mystère pour personne et au contraire largement médiatisées, à défaut d'être officialisées. Un client devenait ainsi le protecteur officiel, statut qui n'impliquait pas forcément une réciprocité de sentiments mais qui conférait une aura et une réputation certaines dans le monde parisien.

Valtesse de la Bigne lança par exemple sa carrière en tirant notamment profit d'une nuit passée avec Napoléon III (sans que l'on puisse affirmer que cette nuit eut réellement lieu). L'événement peut sembler anodin au lecteur d'aujourd'hui, mais sous le Second Empire, la faveur de l'empereur et, dans une moindre mesure, celle du prince Jérôme Bonaparte, assuraient un éclat et une publicité, incomparable à la femme choisie. Anna Deslions, Marguerite Bellanger, Jeanne de Tourbey, Gioja leur doivent en grande partie leur réputation et leur carrière. Il s'agit pour elles de trouver des clients qui soient non seulement capables de dépenser des sommes folles mais surtout de faire parler de leurs amants et d'ainsi accroître leur réputation sur le marché.

En effet, une grande partie des demi-mondaines et des actrices célèbres n'ont des amants célèbres que pour les autres. Maîtresses soi-disant richement entretenues, elles fréquentent les maisons de rendez-vous pour pallier des besoins d'argent pressants ou plus largement pour faire face à des endettements chroniques, sinon constants. Certaines parviennent ainsi à gagner presque toute leur fortune ou s'assurent l'indépendance économique qu'elles ne pourraient obtenir avec un unique protecteur ; parfois même cette situation leur permet de cumuler ces deux avantages. Valtesse de la Bigne entretint toute sa vie un épais mystère autour de l'identité de ses amants, à l'exception des plus prestigieux. On peut le comprendre : au vu des sources consultées et de sa biographie, elle semble avoir gagné sa fortune en additionnant les faveurs anonymes plutôt qu'en acceptant les seules grâces de quelques riches protecteurs.

C'est ainsi qu'apparemment elle put s'offrir elle-même sa villa de Ville-d'Avray en 1875, et peut-être même son hôtel du boulevard Malesherbes, malgré les rumeurs qui en font un cadeau du prince Sagan. Sarah Bernhardt, elle aussi, cumulait protecteurs affichés et passes tarifées au moment où elle fit édifier son hôtel particulier de l'avenue de Villiers pour 500 000 francs-or.

Les demi-mondaines ont une place spécifique dans la production artistique de l'époque. Loin de se faire uniquement portraiturer ou sculpter par leurs amants – Cléo de Mérode et Luis de Périnat, Valtesse et Henri Gervex, Méry Laurent et Édouard Manet –, elles ont souvent commandité et encouragé la production de leur image. L'hôtel de la Païva peut être vu comme le paroxysme de ce phénomène. Sa construction et son aménagement, d'une durée de plus de 10 ans ont été étroitement suivis par sa propriétaire qui choisit chaque artiste et chaque artisan en concertation avec son architecte. Symbole de son éclatante réussite sociale, plus que de la richesse de son compagnon (puis mari), il est à la fois écran et monument à la gloire de la courtisane qu'elle fut. Elle aurait d'ailleurs servi de modèle à certaines des statues exposées dans l'hôtel et à la figure de la Nuit du plafond peint par Baudry au-dessus du grand salon. À cette époque, aucune autre courtisane ne pouvait déployer un tel faste.

Mais beaucoup se faisaient faire leur portrait auprès de talents reconnus et/ou à des portraitistes mondains. Giovanni Boldini peignit ainsi Cléo de Mérode, Sarah Bernhardt, Lina Cavalieri, Réjane, etc. À l'époque, faire faire son portrait, ou son buste, s'apparentait à un acte d'apparat, de reconnaissance sociale qui n'était pas propre aux femmes galantes. Mais chez elles, il accompagnait une publicisation de leur image indissociable de leur métier.

Leur carrière profitant d'ailleurs souvent plus des scandales et des polémiques agitant le monde des arts et des lettres que de la qualité des œuvres produites. *La Femme piquée par un serpent* de Jean-Baptiste Clésinger moulée d'après Apollonie Sabatier fit scandale au Salon de 1848, tout comme *La Danseuse* d'Alexandre Falguière au Salon de 1896, dont Cléo de Mérode prétendait n'avoir posé que pour la tête. Deux œuvres qui firent polémique à propos du travail de leurs auteurs (accusés d'avoir travaillé à partir de moulages sur nature), de l'identification de leurs modèles et des représentations du nu féminin. Pour devenir une demi-mondaine connue, il faut donc exposer son anatomie et si possible faire scandale en posant pour une œuvre d'art, en montant sur scène, en alimentant les rubriques de la presse mondaine, etc.

L'essor de la photographie et de sa commercialisation est inséparable de la reproduction des portraits des grandes courtisanes et actrices. Pour des raisons de moralité qui font s'entrecroiser les problèmes du commerce de l'image à l'heure de sa reproductibilité mécanique et celui des représentations de la femme, elles étaient les figures féminines les plus diffusées. Préjugés moraux qui transparaisent bien dans cette tirade d'Henri Audigier, chroniqueur à *La Patrie* : « Passe pour ces demoiselles qui se font croquer sous les costumes les plus incomplets et dans les attitudes les plus ... pittoresques. [...] Mais si j'avais l'honneur d'être le mari de telle femme estimable et charmante, dont le portrait est en vente, il me répugnerait de penser que ce portrait peut tomber dans certaines mains et être affiché dans certaines collections [...] Pour un franc cinquante, le premier gandin qui passe sur le boulevard peut acquérir en photographie la plus jolie, la plus noble, la plus vertueuse femme de Paris. » Les portraits de courtisanes garnissaient les vitrines des photographes, les rayons des marchands de journaux et des magasins de curiosités, les registres des maisons de rendez-vous et parfois les tiroirs des jeunes hommes. La très grande majorité de ces photographies n'était pas pornographiques. Leur érotisme tenait au déshabillé ou à l'exotisme des costumes, à l'originalité des postures et des mises en scène, à la beauté de la plastique ou des traits, mais surtout à l'aura « sulfureuse » des modèles.

Compte-tenu de la dichotomie du siècle entre sexualité de reproduction et sexualité de plaisir, il s'agit donc pour les demi-mondaines d'incarner une figure de femme non-respectable et par là même fatale, et de représenter en quelque sorte l'antithèse de la femme bourgeoise, et pas seulement au lit. Bien sûr, l'acte sexuel revêtait une importance capitale, visible dans les soins apportés au choix de la literie et à la décoration de la chambre à coucher. Les lits de courtisanes étaient des monuments à la gloire de l'amour. La description de celui de Nana est d'ailleurs l'un des points d'orgue du roman d'Émile Zola, destinée à montrer sa toute-puissance. Celui de la Dame aux Camélias est décrit par Alexandre Dumas fils comme « un magnifique lit Boule posé sur une estrade, avec des cariatides de dix pouces à chaque pied, représentant des faunes et des Bacchantes. Les colonnes plates de ce lit sont surmontées d'aiguières entrelacées de vignes au milieu desquelles jouent des amours ». Le lit des courtisanes était un outil de travail tout autant qu'un meuble de parade élevé à la glorification de sa propriétaire. Ce qui explique que Valtesse de la Bigne dépense une cinquantaine de mille francs pour la réalisation du sien. Conçu par Édouard Lièvre, et encore visible au musée des Arts décoratifs, il est bâti en bois et en bronze doré.

Objets de prestige et de luxe, elles étaient, pour leurs clients et admirateurs, des marqueurs de réussite sociale. Le portrait que le comte Albert de Maugny fait des 10 ou 12 courtisanes de marque qui mettaient Paris sens dessus dessous est révélateur de ce que l'on attendait d'elles : « Chez elles, pas la moindre préoccupation de l'avenir, pas l'ombre d'envie de se faire des rentes, d'épargner pour leurs vieux jours. Elles n'y pensent même pas. Elles croquent des fortunes sans y prendre garde, elles gaspillent, avec désinvolture et insouciance, l'or qu'on leur jette à pleines mains et, en véritables et grandes courtisanes qu'elles sont, la dèche ne les effraie ni ne les abat. La médiocrité seule, l'existence bourgeoise leur ferait horreur. » Les grandes horizontales se devaient d'être frivoles, dépensières et capricieuses : se faire servir entièrement nue sur un lit de violettes comme plat à ses invités (Cora Pearl) ; danser le chahut sur un parterre d'orchidées hors de prix (toujours Cora Pearl) ; dormir dans un cercueil (Sarah Bernhardt) ; avoir une parure de nuit à plus de deux mille francs pour chacun de ses amants, dans la couleur qu'il aime (Anna Deslions), etc.

De façon générique, ces excentricités creusent le fossé entre courtisanes et femmes honnêtes. Mais elles participent aussi à la carrière de chaque courtisane, qui vend ainsi tant son image que sa singularité. La beauté, le charme ou l'intelligence ne suffisent pas à devenir demi-mondaine. C'est sa réputation et sa célébrité qui assurent aux courtisanes leur valeur marchande. Certaines assumaient d'ailleurs complètement leur métier.

Marie Colombier relate cette anecdote dans ses *Mémoires* à propos d'Esther Guimond : « À la descente du bateau à Naples, comme on examinait son passeport, on lui demanda sa profession : « rentière ». Les douaniers, ne comprenant pas, lui firent répéter. Alors, impatiente : « Courtisane, s'exclama-t-elle, et retenez-le bien pour le dire à l'Anglais qui est là-bas » ». De nombreuses autobiographies évoquent Giulia Barucci qui n'hésitait pas à proclamer fréquemment : « Je souis la Vénus de Milo ! Je souis la première p... [pute] dé Paris ! » Le succès des demi-mondaines du XIX^e siècle dont certains noms évoquent encore aujourd'hui sensualité, érotisme et richesse, tient donc largement au modelage de leur conduite sur les canons féminins de l'époque. Le demi-monde, celui merveilleux et galant d'une partie de la littérature romanesque et panoramique, est une invention, un imaginaire masculin vendu par des femmes.

— Lola González Quijano,
*Performer un mauvais genre :
 la demi-mondaine au XIX^e siècle* (extraits),
 Criminocorpus, 2017

SEXE, DROGUE ET BIOPOLITIQUE

Discontinuité de l'histoire, du corps, du pouvoir : Foucault décrit le passage, de la fin du XVIII^e siècle, d'une « société souveraine » à une « société disciplinaire », comme le déplacement d'une forme de pouvoir, qui décide et ritualise la mort, vers une nouvelle forme de pouvoir, qui calcule techniquement la vie en termes de population, de santé et d'intérêt national. *Biopouvoir* est le nom de cette nouvelle forme de pouvoir producteur, diffus et tentaculaire : débordant du domaine juridique et du cadre punitif, il devient une force qui pénètre et constitue le corps de l'individu moderne. Ce pouvoir ne se comporte plus comme une loi coercitive, un ordre négatif, mais plus versatile et accueillant, acquiert la forme d'une technologie politique générale, se métamorphosant en architectures disciplinaires (prison, caserne, école, hôpital...) textes scientifiques, tableaux statistiques, calcul démographique, mode d'emploi, recommandation d'usage, calendriers de régulation de la vie et projets d'hygiène publique. Un art moderne de gouverner la vie se constitue ainsi où le sexe et la sexualité occupent, selon Foucault, une place centrale. Processus d'hystérisation du corps féminin, pédagogie sexuelle des enfants, régulation des conduites de procréation et psychiatrisation des plaisirs pervers constitue, selon lui, les axes de ce projet qui le caractérise, non sans ironie, comme un processus de modernisation de la sexualité.

Désormais, le sexe fait partie des plans du pouvoir, si bien que le discours sur la masculinité et la féminité, ainsi que les techniques de normalisation des identités sexuelles, se transforment en agents de contrôle et de modélisation de la vie. Les identités sexuelles sont inventées en 1868. Krafft-Ebing élabore une encyclopédie des sexualités normales et perverses, puis ces identités deviennent pour la première fois objet de surveillance et de répression judiciaire. À la fin du XIX^e siècle, les lois de criminalisation de la sodomie se répandent en Europe. La « différence sexuelle » est codifiée visuellement, comme une vérité anatomique. Les trompes de Fallope, les glandes de Bartholin et le clitoris sont conçus comme des entités anatomiques. Une des différences politiques constitutives de l'Occident (être homme ou femme) se résume à cette équation banale : avoir ou ne pas avoir un pénis d'un centimètre et demi à la naissance. Les premières expériences d'insémination artificielle sont réalisées sur des animaux. On intervient à l'aide d'instruments mécaniques sur la production du plaisir féminin, alors que, d'une part, on interdit et contrôle la masturbation, d'autre part on médicalise l'orgasme féminin, perçu comme une crise d'hystérie. L'orgasme masculin est mécanisé et domestiqué par le biais d'une codification pornographique naissante... La machinerie est en route. Le corps, docile ou enragé, est prêt.

Jusqu'au XVII^e siècle, l'épistémologie sexuelle du régime souverain est dominée par ce que l'historien Thomas Laqueur appelle « un système de ressemblances » : l'anatomie sexuelle féminine est constituée comme une variation faible, intériorisée et dégénérée, du seul sexe possédant une existence ontologique, le sexe masculin. Les ovaires sont considérés comme des testicules intériorisés et le vagin comme un pénis inversé qui sert de réceptacle au sexe masculin. L'avortement et l'infanticide, pratiques courantes, ne sont pas régulées par l'appareil juridique de l'État, mais par les différents micro-pouvoirs économiques et politiques auquel le corps en gestation se trouve rattaché (tribu, maison féodale, pater familias).

Se dessine alors une nouvelle anatomie sexuelle, dans laquelle le sexe féminin cesse d'être inversion ou intériorisation du sexe masculin, pour devenir un sexe entièrement différent, dont les formes et les fonctions répondent à une logique propre. L'invention d'une esthétique de la différence sexuelle est nécessaire à l'établissement d'une hiérarchie anatomique et politique entre les sexes (masculin, féminin) et les races (Blancs, non Blancs) face au soulèvement des mouvements révolutionnaires et de libération qui demandent l'élargissement de l'horizon de la sphère publique aux femmes et aux étrangers. La vérité anatomique opère ici comme légitimation d'une nouvelle organisation politique du social.

Cette mutation commence avec l'avènement de la différence sexuelle, la répression technique de la masturbation et l'invention du sujet sexuel. Le point culminant de ces technologies rigides et lourdes de production d'identités sexuelles sera atteint en 1868, avec la pathologisation de l'homosexualité et la normalisation bourgeoise de l'hétérosexualité. L'avortement et l'infanticide post-partum seront désormais surveillés et sévèrement punis par la loi. Le corps et ses productions appartiennent au pater familias et, par extension, à l'État et à Dieu.

– Paul Preciado,
Testo Junkie : Sexe, drogue et biopolitique
(extraits) Grasset & Fasquelle, 2008

LE RETOUR DES ESPRITS

Le spiritisme est né aux États-Unis dans l'État de New York en 1848. Autour de 1852, il se répand en Europe, en commençant modestement par les groupes ou les individus qui s'adonnaient aux recherches magnétistes, redevenues à la mode en Europe depuis les années 1820. On ne sait pas très bien quand ni comment les tables ont franchi l'Atlantique. Au milieu de l'année 1853, le phénomène explose littéralement.

Léon Rivail, plus connu sous son nom druidique d'Allan Kardec, passe à juste titre pour le « prophète » ou le « pape » du spiritisme. Il est l'inventeur du mot et de la doctrine. La synthèse de Kardec présente 3 caractéristiques qui vont contribuer à donner au spiritisme français son profil particulier. Sa dimension religieuse d'abord, qui a pris une importance croissante à la fin de sa vie, jusqu'à le brouiller avec certains de ses amis qui la jugeaient excessive. Kardec considérait qu'il avait pour mission de diffuser la « révélation » spirite. Sa dimension funéraire ensuite, car Kardec, tout en s'efforçant de donner au spiritisme un contenu philosophique, était très conscient de la nécessité pour lui de proposer sur ce terrain des « consolations » efficaces : « La possibilité d'entrer en communication avec les esprits, est une bien douce consolation, puisqu'elle nous procure le moyen de nous entretenir avec nos parents et nos amis qui ont quitté la terre avant nous.

Par l'évocation nous les rapprochons de nous ; ils sont à nos côtés, nous entendent et nous répondent ; il n'y a pour ainsi dire plus de séparation entre eux et nous. Ils nous aident de leurs conseils, nous témoignent de leur affection et le contentement qu'ils éprouvent de notre souvenir. C'est pour nous une satisfaction de les savoir heureux, d'apprendre par eux-mêmes les détails de leur nouvelle existence, et d'acquérir la certitude de les rejoindre à notre tour ».

Sa dimension scientifique, enfin, qui se donne pour une science, même s'il a des prolongements religieux. La pratique de consolation, liée à un deuil douloureux, représentait selon Kardec près de 60% du public. « Parlez leur, ils vous répondront ! » disait-il. C'est elle surtout qui donne au spiritisme français sa coloration particulière. On « questionnait » alors ses « chers esprits » comme on « priait ses chers défunts », ou comme on « visitait ses morts ».

De nombreux récits de conversion montrent que c'est généralement le sentiment d'être entré en contact avec un mort regretté (souvent des enfants) qui emporte la décision, les défunts ayant (si l'on peut dire) « les vivants à l'émotion ». Léon Favre, frère de Jules, le célèbre opposant républicain, s'est rallié à la nouvelle croyance en 1858 après être entré en contact avec sa mère et une petite sœur morte en bas-âge : « C'est par l'amour que s'est infiltrée la nouvelle croyance, et la consolation s'est trouvée immense pour tous ceux qui pleuraient sans espoir et qui, tout d'un coup, tantôt au moyen de la table, tantôt sous la main d'un médium, ont reconnu le caractère, la personnalité, la tendresse dont ils croyaient l'expression anéantie à jamais.

Les religions officielles offrent si peu de certitude, l'inconnu place avec des ténèbres si épaisses sur la vie qui succèdent au tombeau, la foi qui devrait l'illuminer repose sur des bases si fragiles, que l'annonce de la possibilité d'une communication devait produire l'effet d'une révélation, et qu'elle a conquis aveuglément tous ceux qui ont eu le bonheur de saisir un rapport qui ne fût pas en opposition trop directe avec les exigences de leur raison. »

Allan Kardec a dit un jour du spiritisme qu'il était une « utopie du XIX^e siècle », un de ces rêves de modernisation de la religion si caractéristiques de l'âge romantique. Qu'y avait-il donc de plus dans le spiritisme qui pourrait expliquer son succès ? Le vrai ressort du spiritisme, qui lui permettra ensuite de surmonter les changements de conjoncture idéologique et intellectuelle, est d'ordre affectif. Il faut aller le chercher dans la grande tristesse collective qui fait le fond du « culte des morts » de l'époque et qui se généralise dans les années 1850, au moment où le romantisme achève de devenir un véritable état des sensibilités collectives. Il en résulte une demande massive de « consolation » – le mot religieux de l'époque – qui s'est exprimée simultanément par la généralisation de la religion familiale du souvenir et de la tombe, le redémarrage du culte du purgatoire et la naissance du spiritisme.

– Guillaume Cuchet,
*Le retour des esprits, ou la naissance
 du spiritisme sous le Second Empire* (extraits)
 Revue d'histoire moderne & contemporaine,
 2007



LE TNB CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL

Le Théâtre National de Bretagne (TNB) est l'héritier d'une histoire qui remonte à la création du Centre Dramatique de l'Ouest en 1949, qui se trouve ensuite liée à celle de la Maison de la Culture, fondée en 1968.

Le TNB voit le jour en 1990, fusion du CDN et de la Maison de la Culture. Le TNB est un CDN singulier : pôle européen de création théâtrale et chorégraphique, il est doté d'une mission élargie à la danse et à la musique, d'un festival, d'un cinéma et d'une École Supérieure d'Art Dramatique. Le TNB accueille plus de 200 000 spectateurs chaque saison. Depuis sa naissance se sont succédés à sa direction : Hubert Gignoux, Georges Goubert, Guy Parigot, Chérif Khaznadar, Dominique Quéhec, Pierre-Jean Valentin, Pierre Debauche, Emmanuel de Véricourt, François Le Pillouër. Depuis 2017, la direction du TNB est confiée au comédien et metteur en scène Arthur Nauzyciel.

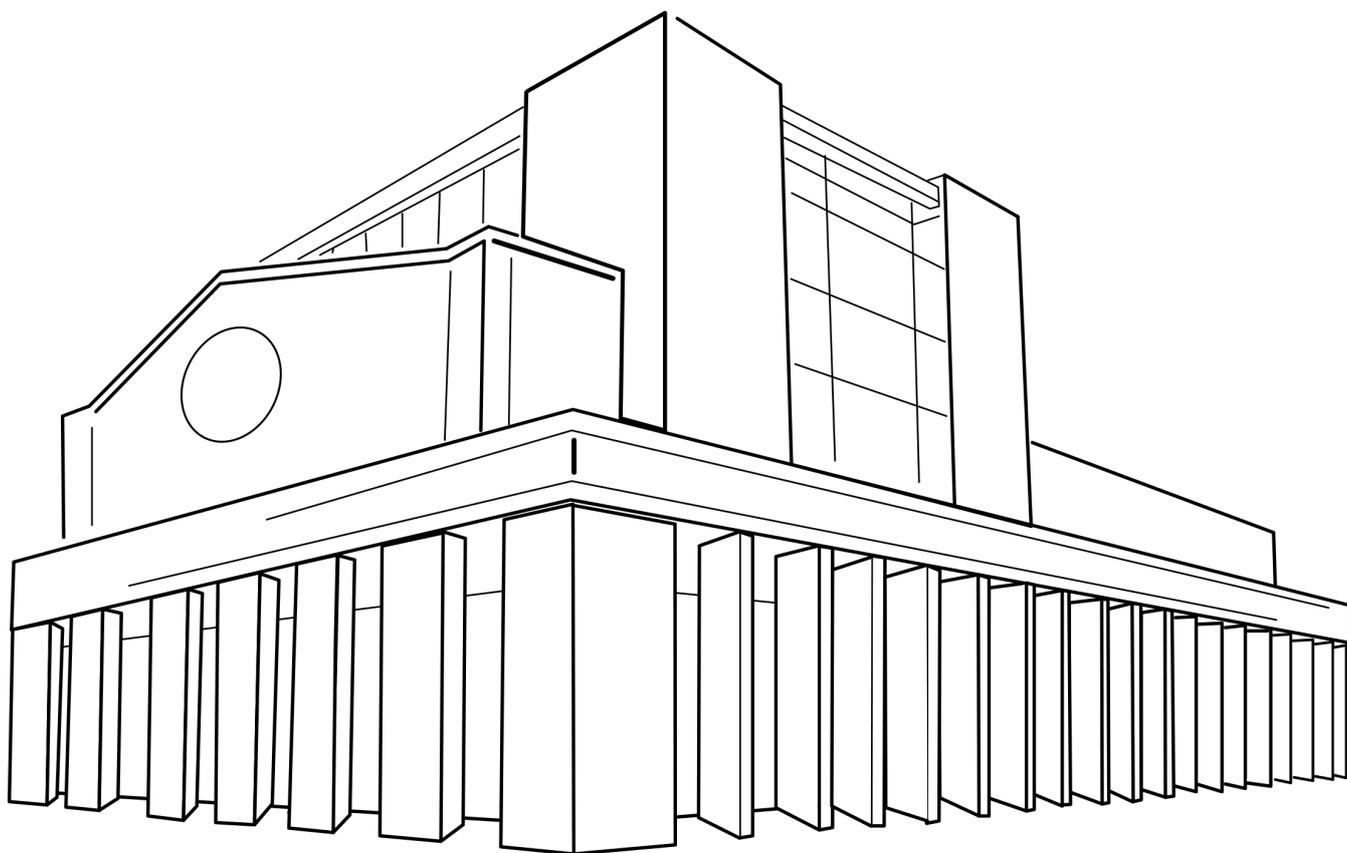
À son arrivée, Arthur Nauzyciel a mis en place un projet fondé sur le triptyque « Partager, Transmettre, Rencontrer », auquel il a voulu associer 16 autres artistes, un chercheur et un acteur. Le projet artistique d'Arthur Nauzyciel pour le TNB décloisonne les disciplines en invitant le spectateur à circuler de l'une à l'autre et raconte la fluidité des expressions artistiques. Le Cinéma y a sa place, faisant partie intégrante de la programmation. Avec l'arrivée de la Promotion 10 à l'automne 2018, Arthur Nauzyciel et Laurent Poitrenaux refondent le projet pédagogique de l'École du TNB, à travers une formation de l'acteur pluridisciplinaire et ouverte sur l'international.

LES MISSIONS DES CDN

La mission première d'un Centre Dramatique National (CDN) est la création théâtrale. Créés au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il en existe aujourd'hui 38 en France. Mis au service du projet de décentralisation dramatique et de démocratisation culturelle imaginé par Jean Zay, impulsé par Jeanne Laurent puis André Malraux, ils sont les piliers de la politique culturelle hexagonale qui continue de défendre l'idée que l'art, la culture et le théâtre doivent répondre à une mission de service public, c'est-à-dire proposer une offre artistique de qualité et accessible à tous sur l'ensemble du territoire national. La direction des CDN est confiée à des metteurs en scène afin d'y conduire un projet artistique sur la durée, ancré sur un territoire et partagé avec le public. Centrés sur la création, l'écriture contemporaine, les mises en scène innovantes, les accueils de grands spectacles français et étrangers, l'accompagnement des artistes et du public, les CDN sont aujourd'hui uniques au monde et réunissent plus d'un million de spectateurs chaque saison.

LES SALINS
SCÈNE NATIONALE
DE MARTIGUES

LES SALINS, SCÈNE NATIONAL DE MARTIGUES
19 Quai Paul Doumer
BP 600 75, 13692 Martigues Cedex
standard 04 42 49 02 01 - billetterie 04 42 49 02 00
www.les-salins.net



Pour plus d'informations, inscrivez-vous à nos newsletters : www.les-salins.net

Suivez-nous sur les réseaux sociaux !

 TheatreDesSalins

 les_salins_martigues