



SAISON 18/19

THEATRE NATIONAL

WALLONIE - BRUXELLES

CRÉATION STUDIO

THÉÂTRE NATIONAL

WALLONIE-BRUXELLES



SYLVIA

**FABRICE MURGIA / CIE. ARTARA
AN PIERLÉ QUARTET**

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

WWW.THEATRENATIONAL.BE

TABLE DES MATIÈRES

LE SPECTACLE	4
NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE	5
FABRICE MURGIA	6
QUI EST SYLVIA PLATH ?	7
LES COSTUMES	9
LA SCÉNOGRAPHIE	9
LA MUSIQUE	10
AN PIERLÉ ET LE QUARTET	10
L'IMAGE	11
JULIETTE VAN DORMAEL	11
ÉCRIRE AU FÉMININ	12
EMILY DICKINSON	13
VIRGINIA WOOLF	13
KATHERINE MANSFIELD	14
ANNE SEXTON	15
SIMONE DE BEAUVOIR	15
LA FEMME AMÉRICAINE DANS LES ANNÉES 50	16
L'APRÈS-GUERRE ET LE BABY BOOM	16
LE JOURNAL INTIME	19
LE TRAITEMENT PSYCHIATRIQUE DANS LES ANNÉES 50	20
BIBLIOGRAPHIE	21
GÉNÉRIQUE	22

**« JE SUIS HORRIFIÉE DE REJOINDRE
L'EXPRESSION DU RÊVE AMÉRICAIN DANS MON
DÉSIR D'AVOIR UNE MAISON ET DES ENFANTS.
JE SERAI SANS NUL DOUTE UNE ÉPOUSE ET UNE
MÈRE VAGABONDE, ET DÉPOURVUE DE SENS
PRATIQUE, UNE SORTE D'EXILÉE.
C'EST IRONIQUE, MON RÊVE À MOI N'EST PAS
LE RÊVE AMÉRICAIN : C'EST D'ÉCRIRE DES
HISTOIRES DE FEMMES DRÔLES ET TENDRES.
MAIS JE DOIS AUSSI ÊTRE DRÔLE ET TENDRE,
ET NON PAS UNE FEMME DÉSESPÉRÉE,
COMME MA MÈRE ».**

Sylvia Plath - 9 août 1962

LE SPECTACLE

**« JE GAGNE MA LIBERTÉ EN ROGNANT
SUR MES HEURES DE SOMMEIL ».**

Cette citation de Sylvia Plath résume bien la pensée et le conflit intérieur de cette poétesse américaine des années 50 et 60.

Figure de proue d'un féminisme plus poétique qu'engagé, Sylvia Plath se débatta toute sa vie entre son désir de correspondre au rêve américain (épouse et mère parfaite) et son besoin irrésistible d'écrire. Une contradiction profonde qui la mènera à la tombe.

Cette vie complexe est consignée dans un journal intime. On y découvre sa vie de jeune fille et une première tentative de suicide à l'âge de 20 ans. Elle en tirera un roman *The Bell Jar* – *La cloche de détresse* en 1963. La réalité ne tardera pas à rattraper la fiction puisque la même année, Sylvia Plath se donne la mort. Comme si la mise en scène de sa dépression l'avait poussée à commettre l'acte ultime.

Pour se pencher sur cette voix féminine qui n'est pas sans rappeler Virginia Woolf, Fabrice Murgia, avec 9 comédiennes, conçoit un spectacle mis en musique par la pianiste et auteure-compositrice belge An Pierlé accompagnée de son Quartet.

Sur scène, un plateau de tournage révèle à la fois un film en cours de réalisation et ses coulisses. Une création à la lisière du théâtre et du cinéma.

NOTE D'INTENTION DU METTEUR EN SCÈNE

Sylvia est un spectacle construit autour de la figure de la poétesse américaine Sylvia Plath (1932-1963). On peut dire de cette écrivaine qu'elle est une sorte d'icône, non seulement une personnalité centrale de la littérature anglo-saxonne contemporaine (on compare son unique roman *The Bell Jar* à *L'Attrape-cœurs* de JD Salinger) mais c'est aussi une figure de femme, majeure, notamment pour tout le mouvement féministe.

Femme passionnée, elle nous touche par la flamboyance de ses écrits, mais aussi par l'histoire de sa vie, toujours étroitement mêlée avec son écriture. Son besoin d'écrire, plus fort que tout, sa passion amoureuse et poétique pour son mari Ted Hughes, une des grandes figures de la poésie anglaise contemporaine, ses doutes, ses succès, ses éblouissements, ses désespoirs et finalement son suicide, à l'âge de 31 ans en font un personnage fascinant. Clara Bonnet qui a travaillé avec moi sur le spectacle *Notre Peur de n'être* m'a fait découvrir son journal intime, publié par morceaux par Ted Hughes, et j'y ai trouvé un très beau matériau d'écriture et de jeu pour le spectacle.

Sylvia Plath suscite toujours un véritable engouement auprès des biographes depuis son décès jusqu'à aujourd'hui; on a aussi fait des films, des nouvelles et des romans sur sa vie et ses rapports avec son mari. Dans ces productions, elle apparaît le plus souvent comme une femme déchirée par les dictats sociaux de son époque, parfois dominée par son mari, un être toujours pris entre ses désirs antagonistes d'être une bonne mère et une bonne épouse mais aussi de se réaliser en tant qu'artiste.

Ce qui m'intéresse surtout, c'est la question du geste artistique. Qu'est-ce que créer? Et qu'est-ce que créer pour une femme dans les années 50-60? Qu'est-ce que créer pour une femme aujourd'hui, hier ou demain? Nous abordons donc évidemment la question de l'écriture chez Sylvia Plath, mais aussi plus fondamentalement la question de la création féminine, autour de cette figure.

J'ai en effet choisi de mettre en scène neuf femmes – toutes d'âge, d'origine, de culture et de langue diverses – qui forment un collectif dont le but est de faire un film expérimental sur Sylvia Plath. Au cœur du spectacle, la question de la création donc: comment raconter cette histoire? Comment la perçoivent-elles? Comment interpréter cette figure (elles sont toutes Sylvia Plath à tour de rôle)? Envahies par l'émotion profonde qui se dégage de ses textes intimes, elles commencent une enquête approfondie au cœur de la personnalité de Sylvia Plath et au cœur d'elles-mêmes, et vont peu à peu s'interroger sur ce qui les relie aujourd'hui à cette femme complexe.

La création en train de se faire, la vie et le ballet d'émotions qui baignent le plateau vont peu à peu influencer l'œuvre elle-même, le film sur Sylvia. J'y vois un parallèle avec la façon dont la création contamine la propre vie de Sylvia Plath et comment ce qu'elle écrit est affecté par ce qu'elle vit.

Concrètement, on peut donc voir un film en train de se faire, projeté sur un écran, et le making of de ce film, en images et en jeu sur le plateau. Tout est volontairement à vue, le décor et l'envers du décor. Celui-ci est composé de modules déplaçables et reconfigurables de multiples façons et manipulés en direct par les comédiennes qui créent ainsi des intérieurs différents, des bouts de chambres, de couloirs, ou au contraire une aire de jeu vide et élargie.

Dans mon travail, qui est toujours une écriture de plateau, les différents langages scéniques – l'image, le son, et le texte – se mêlent sans que l'un domine l'autre hiérarchiquement, pour former une grammaire propre au spectacle.

La caméra du making of, maniée par Juliette Van Dormael (avec laquelle j'ai fait mon court-métrage *Remember me*) est toujours très proche des comédiennes et capte les différentes émotions pour les distiller en direct. Ici je voudrais créer une sorte de poème visuel hanté par le personnage et les mots de Sylvia, évoqués par des textes qui nous parviendront en off.

Et puis il y a la musique. Récemment, j'ai beaucoup travaillé sur des opéras et plus que jamais elle me paraît tout à fait centrale dans le spectacle vivant. J'aimerais donner une forme opératique au spectacle. C'est pourquoi j'ai fait appel à l'artiste, chanteuse et musicienne An Pierlé. Dans ses chansons, il y a une dimension à la fois pop, acidulée et mélancolique, fragile, comme l'était Sylvia Plath tout en étant souriante et forte. Accompagnée du musicien Koen Gisen, elle forme un quartet avec Casper Van De Velde et Hendrik Lasure (qui forment le duo jazz électro *Sch-nitzl*). Ils sont présents en permanence au plateau, perchés sur des modules de décors et c'est la musique qui impulse le rythme aux comédiennes. Le triangle Sylvia Plath, An Pierlé, Juliette Van Dormael – le texte, l'image, la musique – raconte énormément sur le plan créatif. Je voulais d'ailleurs que toute l'équipe soit essentiellement féminine. Et toutes ces femmes ensemble sur scène donnent une énergie vraiment particulière, qui est apparue dès les premières répétitions.

Fabrice Murgia - août 2018



FABRICE MURGIA

Fabrice Murgia, né en 1983 à Verviers, est formé au Conservatoire de Liège par Jacques Delcuvellerie. Il a travaillé comme acteur pour le théâtre, le cinéma et la télévision. Aujourd'hui, il exerce en tant qu'auteur, metteur en scène et depuis peu, réalisateur.

Fabrice Murgia est fondateur et directeur artistique de la Cie ARTARA. Depuis juillet 2016, Fabrice est le directeur général et artistique du Théâtre National Wallonie-Bruxelles.

En 2009, il écrit et met en scène son premier spectacle, *Le Chagrin des Ogres*. La même année, il devient artiste associé du Théâtre National à Bruxelles. C'est dans ce cadre, qu'il crée, en 2010, *Life:Reset/Chronique d'une ville épuisée*, et *Dieu est un DJ*, adapté du texte homonyme de Falk Richter. En trois spectacles, Fabrice Murgia pose les jalons d'un travail singulier: actualité des langages scéniques et problématiques générationnelles; spectacles hyper-sensoriels qui utilisent les ressources des technologies avancées du son et de l'image; place déterminante du récit et du jeu d'acteurs. Les voyages font, par ailleurs, partie intégrante de la démarche artistique du créateur. Chaque production se voit donc nourrie d'interviews, d'images, de sons récoltés au gré des différents voyages entrepris.

En 2012, Fabrice crée *Exils*, création ouvrant l'ambitieux projet européen «Villes en scène/Cities on stage» qui rassemble 7 metteurs en scène européens. Il crée ensuite: *Les Enfants de Jéhovah* (2012) au Théâtre Vidy-Lausanne; *Ghost Road* (2012) au Rotterdamse Schouwburg et *Children of Nowhere* (2014) au Festival Santiago a Mil, en collaboration avec LOD muziektheater; *Notre peur de n'être* (2014) pour le Festival d'Avignon; *Daral Shaga* (2014), opéra/cirque à l'Opéra de Limoges en collaboration avec FERIA Musica; *Karbon Kabaret* (2015), grand spectacle populaire sur l'identité liégeoise, présenté dans le cadre des Fêtes de Wallonie et de Mons 2015 Capitale Européenne de la Culture. Plus récemment, il présente: *Black Clouds* (2016), créé au Napoli Teatro Festival; réalise son premier court-métrage avec le soutien de Versus Production *Remember me* et met en scène, *Menuet* (2017), opéra porté par LOD muziektheater.

En parallèle au travail de création, la Cie ARTARA donne fréquemment des ateliers de formation d'acteurs - avec des acteurs et des techniciens - à travers le monde: Haïti, Sénégal, Egypte, Méditerranée...

Fabrice Murgia se voit décerner un Lion d'argent en août 2014, par la Biennale de Venise. L'auteur et metteur en scène est récompensé pour le caractère innovant de son théâtre.

www.artara.be

QUI EST SYLVIA PLATH?

Sylvia Plath est une poétesse américaine née le 27 octobre 1932 à Jamaica Plain dans la banlieue de Boston et décédée le 11 février 1963 à Londres (Primerose Hill).

Son père, Otto Plath, immigré allemand de la première génération, était professeur d'université. Beaucoup plus âgé que sa mère, Aurélia (d'origine autrichienne), il décède lorsque Sylvia a 8 ans, des suites d'un diabète non soigné qui lui avait valu l'amputation d'une jambe gangrenée. Sa mort est un premier et terrible choc pour Sylvia qui en restera hantée toute sa vie. Elle et son frère seront ensuite élevés par leur mère et les parents de celle-ci. Très douée et précoce (elle sait lire à l'âge de trois ans), Sylvia se trouve très jeune une vocation d'écrivain et se passionne pour la poésie. Mais elle est déjà en proie à des troubles nerveux assez graves qui la plongent dans des dépressions et des moments d'exaltation successifs.

Vous vous demandez pourquoi

Je passe ma vie à écrire?

Si j'y trouve du plaisir?

Si ça en vaut la peine?

Et par-dessus tout si c'est payant?

Si non quelle peut en être la raison?

J'écris pour une seule raison

Il y a en moi une voix

Qui refuse de se laisser réduire au silence

Poème de 1948 repris dans l'introduction du recueil *Letters Home*, recueil de lettres publié par Aurélia Plath en 1975, pp. 44-45.

En 1950 elle obtient une bourse pour étudier à Smith College, une des plus prestigieuses universités américaines réservées aux femmes. Elle y étudie surtout la littérature mais écrit aussi énormément et commence à être publiée dans des revues. Très exigeante envers elle-même, elle doute constamment de son talent et supporte mal que certains magazines rejettent ses textes. A partir de ces années, elle écrit énormément et tient aussi un journal qui montre ses préoccupations d'excellence sur le plan littéraire et sa constante angoisse de ne pouvoir concilier son désir d'être artiste avec son envie de s'accomplir en tant qu'épouse et mère.

En 1953 elle apprend qu'elle a été sélectionnée avec d'autres jeunes filles pour former l'équipe éditoriale du magazine de mode *Mademoiselle*, durant un été. Plongée dans la frénésie de l'univers de la mode new-yorkais, elle en sortira épuisée, fragile et déçue. Sa mère lui annonce alors qu'elle n'a pas été sélectionnée pour participer à un atelier de création littéraire auquel elle avait postulé. C'est l'élément déclencheur qui la plonge dans une dépression noire qui lui vaudra un traitement par électrochocs. Elle fait une tentative de suicide le même été, en août, en avalant

© Elinor Klein, Courtesy of the Mortimer Rare Book Collection, Smith College



des somnifères et en se cachant derrière la chaudière dans la cave. Elle sera sauvée de justesse et fera de l'histoire de cet été et de sa tentative de suicide, le sujet de son seul roman publié, *The Bell Jar* (*la Cloche de détresse*) qu'elle achève en 1963.

Elle poursuit ensuite ses études à Smith et continue à écrire et à publier des poèmes et des nouvelles, elle gagne aussi de nombreux prix littéraires.

Elle postule ensuite pour une bourse d'études (la bourse Fulbright) pour continuer ses études en Angleterre, à Cambridge. Elle apprend qu'elle a obtenu la bourse au printemps 1955. Elle termine sa licence à Smith et obtient la note maximale dans toutes les matières, on lui accorde la distinction la plus haute: *summa cum laude*.

Le 14 septembre elle embarque sur le Queen Elisabeth II et part pour l'Europe. Elle arrive à Newnham College, Cambridge en octobre 1955.

L'Europe est pour elle une découverte mais elle subit aussi son altérité et souffre du climat humide. Ses maladies répétées sont souvent sources d'épisodes dépressifs car elles l'empêchent de faire face à tous ses challenges personnels. En février 1956 elle se rend à la soirée inaugurale d'une nouvelle revue littéraire, *St Botolph's Review* à laquelle contribuent une série de jeunes poètes anglais, dont un certain Ted Hughes qui fait déjà parler de lui. Leur rencontre est fulgurante. Ils se revoient quelques mois plus tard, en avril, et tombent éperdument amoureux, tant l'un de l'autre que de leurs écrits respectifs. Le 16 juin 1956, ils se marient à Londres en présence de la mère de Sylvia. Ils partent pour un voyage de noces en Espagne, qui se terminera par un séjour à Benidorm, alors une toute petite bourgade de pêcheurs sur la Costa Blanca.

© Courtesy of the Mortimer Rare Book Collection, Smith College



Après la licence en Lettres de Sylvia, le couple s'installe à Londres mais dans un confort et des conditions de vie précaires. Ils décident de partir aux Etats-Unis car on propose à Sylvia un poste d'enseignante à Smith College. Ils y passeront deux ans. Ted enseignera à Amherst à partir de 1958. C'est l'occasion pour le couple de poètes en voie de reconnaissance de se faire un nom de l'autre côté de l'Atlantique. Peu convaincus par l'enseignement, Sylvia et Ted décident d'abandonner le métier et s'installent à Boston dans un quartier d'artistes. S'en suivent une série de petits boulots pour Sylvia, comme secrétaire à l'université, secrétaire médicale dans un hôpital psychiatrique (on peut en trouver des traces dans certaines de ses nouvelles comme *Johnny Panic et la Bible des rêves*)... Mais l'Europe leur manque et ils ne se sentent pas eux-mêmes dans la société américaine.

Ils retournent à Londres en 1959 et poursuivent leur symbiose poétique intense qui va donner à chacun d'eux ses meilleurs poèmes.

Ted reçoit énormément de récompenses, est publié et compte désormais parmi l'élite de la poésie britannique. Deux enfants naissent, Frieda, en 1960, puis Nicholas en 1962.

Peu après, Sylvia découvre que Ted la trompe, notamment avec Assia, épouse du poète canadien David Wevill. Devenue la 2^e femme de Ted, celle-ci se suicidera avec leur fille Shura en 1969.

Sylvia Plath quitte Ted Hughes et part s'installer à Londres avec ses enfants quelques jours avant Noël 1962. Au cours de cette période, l'activité littéraire de Sylvia connaît un pic. Elle écrit la plupart de ses nouvelles, et son seul roman achevé, *The Bell Jar* (*La Cloche de détresse*), publié sous le pseudonyme de Victoria Lucas.

La dépression la rattrape durant cet hiver, elle est assommée de somnifères et d'antidépresseurs. Elle sombre peu à peu. Le 5 février 1963, elle écrit un dernier poème, *Tout au bord*. Elle est vraiment au bord du néant. Le 11 février, elle ouvre le robinet de gaz de la cuisinière et y glisse sa tête, après avoir avalé toutes les boîtes de somnifères.

TOUT AU BORD

***La femme s'est accomplie
son corps mort***

***porte le sourire de l'accomplissement
l'illusion d'une obligation grecque
coule dans les rouleaux de sa toge***

***Ses nus
pieds semblent vouloir dire:
Nous sommes arrivés si loin, tout est fini.***

***Chaque enfant mort est enroulé, un serpent blanc,
Près de chacun une cruche de lait
maintenant vide.***

***Elle les a repliés contre son corps
comme les pétales
d'une rose refermée quand le jardin
se fige et que les parfums saignent
des douces, profondes, gorges de la fleur de la nuit.***

***La lune n'a pas à s'en désoler,
fixant le tout de sa cagoule d'os.
Elle a tant l'habitude de cela.
Sa noirceur crépite et se traîne.***

Sylvia Plath, *Tout au bord*, dernier poème, 5 février 1963

Comme ils étaient toujours mariés, Ted est le seul légataire moral de son œuvre et de ses droits d'auteur.

Ariel, recueil de poèmes posthume et incomplet sera publié par Ted Hughes, ainsi que des parties de journaux intimes de Sylvia apparemment expurgés par Ted au préalable. Toute sa vie Ted continuera à publier des parties de l'œuvre de Sylvia.

Ted Hughes décédera en 1998, après avoir publié *Birthday letters*, une série de longs poèmes en forme de correspondance, qui sont comme une réponse à ceux de Sylvia Plath.

© Hubert Amiel, Sylvia, photos de répétition 2018



© Hubert Amiel, Sylvia, photos de répétition 2018



LES COSTUMES

Le spectacle nous parle d'une jeune femme des années 50. Ce n'est pas anodin sur le plan vestimentaire. Les années 50 sont une décennie qui impose à la femme une silhouette très féminine: Les femmes sont presque toujours en jupes ou en robes dont les tailles sont très marquées (on utilise des corsets pour l'affiner encore), elles sont évasées, la poitrine est mise en évidence. Le maquillage et les accessoires se portent en presque toutes circonstances: rouge à lèvres, ongles laqués, bijoux, sacs, chapeaux, talons hauts.

Notre mémoire collective nous renvoie l'image des photos de l'époque, essentiellement en noir et blanc et on imagine donc mal les couleurs véritables des tenues. Or, ce sont les années de l'après-guerre, du rock and roll, du boom économique, les vêtements sont souvent très colorés, avec des imprimés aux teintes vives.

Les costumes du spectacle soulignent ce côté très féminin et sont des références voulues aux silhouettes fifties.

Ils ont un côté « technicolor » qui évoque ces tons éclatants. Ces femmes sont très féminines d'aspect, mais en même temps, ce sont des guerrières, des porte-paroles pour les autres femmes. Leurs talons claquent sur le plancher de la scène et la couleur de leurs vêtements affirme aussi cette volonté d'émancipation, loin des demi-teintes ternes.

Les costumes du spectacle sont pour partie des vêtements qui datent des années 50-60 et pour partie des vêtements plus actuels mais conçus dans l'esprit de l'époque. Certaines robes ont aussi été conçues spécifiquement pour le spectacle mais toujours dans un esprit de référence à ces silhouettes.

LA SCÉNOGRAPHIE

L'enjeu était de montrer à la fois le film et le making of du film que les neuf femmes sont en train de réaliser sur le plateau. On peut donc voir un vaste plateau de tournage, avec des décors de cinéma, des bouts de chambre, de couloirs, modulables à l'infini et qui correspondent à des lieux qui jalonnent la vie de Sylvia Plath (sa maison d'enfance, sa chambre à Smith College, son appartement avec Ted, une salle de bal, le dentiste...).

Ces morceaux de décors évoquent des intérieurs des années 50-60, avec un mobilier d'époque. Des accessoires divers viennent ajouter au réalisme de certaines scènes, machines à écrire, lampes, jouets, vaisselle, mobilier de cuisine et permettent au spectateur d'identifier facilement dans quel lieu la scène se passe...

Durant tout le spectacle, on voit à la fois les décors et l'envers des décors; le film et le making of, bois et poutres apparentes, ainsi que la grue et les six caméras constamment sur le plateau. On opère un passage constant entre ces deux pôles, deux réalités distinctes qui s'entremêlent. Les différents modules composés de panneaux indépendants et de différents planchers sont manipulés en direct par les actrices sur scène. Voir ces neuf femmes manipuler de concert les éléments de décor apporte une dynamique particulière, une unité et un rythme. Cela permet aussi d'alterner très rapidement des scènes confinées avec des espaces très dégagés où les corps peuvent s'exprimer autrement.

Le décor peut se voir comme un personnage supplémentaire, une entité organique qui se décompose et se recompose au gré des différents tableaux. Les déplacements en sont chorégraphiés, au rythme de la musique.

Sur chaque panneau peuvent aussi se fixer des « peaux », des papiers peints différents par exemple, qui changent complètement l'aspect de celui-ci, créant ainsi des nouveaux lieux. Une régie qui gère les lumières, le son et les images se trouve également sur scène, surplombée par les musiciens du quartet d'An Pierlé.



© Hubert Amiel, Sylvia, photos de répétition 2018



LA MUSIQUE

AN PIERLÉ ET LE QUARTET

La musique interprétée en live par un quartet composé d'An Pierlé et de trois musiciens joue un rôle central dans le spectacle. C'est vraiment elle qui impulse le rythme et la tonalité émotionnelle du jeu des 9 comédiennes. La forte présence scénique de la chanteuse et des musiciens et leur réactivité instaure plus qu'un dialogue avec les actrices, un véritable élément de jeu en soi.

An Pierlé, chanteuse belge formée au piano et à la voix, s'est imposée avec sa pop exaltée et subtile, axée autour du piano. Née en 1974, An Pierlé touche à de nombreuses formes d'expression artistique. Elle s'inscrit à la Studio Herman Teirlinck Art School d'Anvers à l'âge de 17 ans. Dès la troisième année de son cursus où elle frappe avec sa reprise *Are Friends Electric?* de Tubeway Army au tremplin rock « Humo ». Elle livre son premier album en 1999, *Mud Stories*, puis *Helium Sunset* en 2002, *An Pierlé and White Velvet* en 2006, *Hinterland* (avec White Velvet) en 2010 et *Strange Days* en 2013.

En 2013, elle fait une tournée remarquée dans des églises. Elle se lance ensuite dans un projet de spectacle pour enfants *Slumberland* qui tourne autour du monde de la nuit et du rêve.

En 2015, elle signe la bande originale du film *Le Tout Nouveau Testament*, du réalisateur belge Jaco van Dormael. Elle sera récompensée par le Magritte de la meilleure BO pour le film.

En 2016, elle sort *Arches*, une nouvelle œuvre enregistrée à l'église Saint-Jacques de Gand, où l'orgue est utilisé pour créer une atmosphère hors du temps, rappelant les contes cinématographiques de Tim Burton ou de Terry Gilliam. *Cluster*, sorti en 2017 peut être pris comme une suite de *Arches* en plus expérimental.

Son style, caractérisé par le mélange de genres, pourrait se définir comme une pop acidulée et mélancolique et avec une dimension contemporaine et décalée.

Dans *Sylvia*, An Pierlé est accompagnée de son musicien et producteur Koen Gisen, mais forme un quartet avec les Schntzl, avec lesquels elle avait déjà travaillé auparavant.

Sous le nom de Schntzl, les deux jeunes musiciens Casper Van De Velde et Hendrik Lasure proposent une musique expérimentale, qui mêle les instruments acoustiques avec les instruments électroniques et créent une team curieuse qui cherche et expérimente dans un esprit d'ouverture esthétique. En 2016, le duo a sorti Schntzl un premier album unanimement acclamé.

Pendant le spectacle, le quartet se trouve sur des modules qui surplombent le plateau. La dynamique entre le plateau et les musiciens fonctionne comme un dialogue, la musique accompagne et souligne ou agit en contrepoint de ce qui se joue, impulse le rythme aux comédiennes mais aussi aux mouvements des modules de décors qui se composent et se décomposent tout au long du spectacle. Tout le spectacle peut se lire comme une chorégraphie de plusieurs langages scéniques qui s'entremêlent rythmés par la musique.

Les différents morceaux convoquent des ambiances très différentes, et correspondent à l'évocation fragmentaire en tableaux voulue par le metteur en scène. Ainsi ils accompagnent une scène de fête, dans une tonalité très rockabilly puis passent à une musique d'ambiance plus calme, puis à une chanson très féminine, dont les comédiennes font le chœur. Parfois la musique est dominante, parfois elle accompagne l'image, comme une musique de film.

© Hubert Amiel, Sylvia, photos de répétition 2018



© Hubert Amiel, Sylvia, photos de répétition 2018



L'IMAGE

Depuis ses premiers spectacles, l'image est toujours très présente dans le travail de Fabrice Murgia. Ici elle est aussi au centre du propos, puisqu'il s'agit de montrer un plateau de cinéma, un film et le making of de ce film. C'est comme une mise en abîme du cinéma dans le théâtre: le spectacle montre sur une scène de théâtre le film d'un film en train de se faire. On voit par exemple à l'écran le visage en gros plan d'une femme qui regarde par une fenêtre ruisselante de pluie. Cette scène est filmée en direct, tandis que le public peut voir sur le plateau la comédienne jouer la scène et toutes les autres, l'équipe de cinéma et les musiciens qui assistent au tournage et qui jouent à observer la scène.

Il y a donc toute une équipe de cinéma sur le plateau ainsi qu'une régie. Juliette Van Dormael, directrice photo sur le projet utilise six caméras pour suivre les comédiennes. La contrainte du théâtre rend les choses assez complexes puisque le passage d'une caméra à l'autre doit se faire en continu, sans pause et tous les enchaînements doivent être prévus. La caméra ne peut pas non plus gêner la vision des spectateurs.

L'image propose un point de vue différent sur l'action, le cadrage et les gros plans permettent d'exprimer une émotion sans transition, juste par le biais de l'image, tandis que la vision de la même scène d'un point de vue théâtral permet en même temps une mise à distance émotionnelle. L'image peut aussi raconter d'autres choses que ce qu'on voit au plateau, montrer des détails, révéler des choses invisibles, et brouiller les pistes pour le spectateur.

JULIETTE VAN DORMAEL

Juliette Van Dormael, née le 22 décembre 1990 à Bruxelles, s'est fait connaître comme directrice photographique grâce au long métrage de Harry Cleven *Mon Ange* (2016) et aux courts-métrages de Zeno Graton *Jay parmi les hommes* (2015) et *Mouettes* (2013). Elle a étudié à l'INSAS, école de cinéma bruxelloise, entre 2008 et 2013.

Pour *Mon Ange*, elle reçoit le « Best Cinematographer's Debut » Award au Camerimage 2016 et est nommée par la prestigieuse American Society of Cinematographers en 2017.

Plus récemment encore, elle est mise en lumière par *Variety* qui la cite parmi les dix directeurs-trices de la photographie à suivre. Juliette Van Dormael a travaillé aux côtés de Fabrice Murgia en décembre 2016 à l'occasion du tournage du premier court-métrage du metteur en scène, *Remember me*.

ÉCRIRE AU FÉMININ

« Les livres, malgré notre habitude de les juger isolément, se continuent les uns les autres »

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, Denoël 10/18, 1997

“Écrire. Je ne peux pas.

Personne ne peut.

Il faut le dire, on ne peut pas.

Et on écrit.

C'est l'inconnu qu'on porte en soi écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien.

On peut parler d'une maladie de l'écrit.

Ce n'est pas simple ce que j'essaie de dire là, mais je crois qu'on peut s'y retrouver, camarades de tous les pays.

Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie.

Au contraire.

L'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire, on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Si on savait quelque chose de ce qu'on va écrire, avant de le faire, avant d'écrire, on n'écirait jamais. Ce ne serait pas la peine.

Écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait — on ne le sait qu'après — avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi.

L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie.”

M.D.

Neauphle-le-Château, 1993,

Marguerite Duras, *Ecrire*, Collection Folio, Editions Gallimard, 1993.

Avant les années 70, le monde littéraire était largement dominé par les hommes. Pour une femme, écrire était souvent perçu comme un acte subversif. Écrire, c'était vivre hors des sentiers battus, affirmer un destin différent de celui de ses congénères du même sexe. C'était entrer par effraction dans un domaine réservé aux hommes.

Les jurys, les académies, la plupart des lieux de reconnaissance symbolique ont été longtemps fermés aux femmes. Pourtant, dès le XIX^e siècle, les femmes de lettres sont de plus en plus nombreuses et nous racontent à leur manière une évolution sociale et culturelle qui commence à rendre la création accessible aux femmes: « Avoir quelque argent et une chambre à soi » comme le dit Virginia Woolf dans son essai du même nom.

Beaucoup de ces femmes et leurs écrits sont aujourd'hui oubliés. Mais certaines, comme Sylvia Plath sont des figures singulières, des météores littéraires qui dominent largement leurs congénères dans le paysage littéraire de leur époque.

Ces « illuminées », ont souvent vécu des vies tragiques, comme brûlées par l'incandescence de leurs propres mots. Qu'elles soient nées au mauvais moment, ou au mauvais endroit, ou porteuses de tant de douleur existentielle qu'elles n'ont pu trouver que la mort, elles ont en commun la puissance poétique des mots et un même insupportable sentiment d'inadéquation au monde. Ces semeuses de désordre partagent un besoin d'écrire, qui s'impose comme un geste créateur fort, absolu. Elles nous laissent une œuvre qui témoigne de ce chemin douloureux pour parvenir à la création, ce monde particulier des artistes dans lequel a priori on ne leur concède pas de place.

Si la figure de Sylvia est centrale dans le spectacle, les comédiennes qui vont lui donner vie vont aussi puiser dans l'histoire d'autres écrivaines célèbres qui jalonnent l'histoire littéraire et se suivent répétant leur combat créatif, se passant le relais comme si elles se hantaient l'une l'autre...

Marguerite Yourcenar dédie ses honneurs, dans son discours de réception à l'Académie française à « cette troupe invisible de femmes qui auraient dû, peut-être, recevoir beaucoup plus tôt cet honneur, au point que je suis tentée de m'effacer pour laisser passer leurs ombres ».

Voici un aperçu très limité de certaines d'entre ces femmes, choisies de préférence dans l'univers littéraire anglo-saxon pour faire le lien avec Sylvia Plath.



EMILY DICKINSON

Emily Elizabeth Dickinson, née le 10 décembre 1830 et morte le 15 mai 1886, est une poétesse américaine. Née à Amherst dans le Massachusetts, dans une famille aisée ayant des liens communautaires forts, elle a vécu une vie introvertie et recluse. Excentrique et solitaire, elle ne recevait personne. La plupart de ses amitiés seront entretenues par correspondance. Bien qu'ayant été un auteur prolifique, moins d'une douzaine de ses presque mille huit cents poèmes ont été publiés de son vivant.

Les poèmes de Dickinson sont uniques pour leur époque: ils sont constitués de vers très courts, n'ont pas de titre et utilisent fréquemment des rimes imparfaites, des majuscules et une ponctuation non conventionnelle. Méconnue de son vivant, elle est une poétesse de l'infini, de la vie et de la beauté, dont les vers semblent être une invitation à s'ouvrir au monde, qu'il soit extérieur ou intime.

***Ils m'ont enfermée dans la Prose —
Comme lorsque j'étais une Petite Fille
Ils m'enfermaient dans le Placard —
Parce qu'ils me voulaient « calme » —***

***Calme ! S'ils avaient pu jeter un œil —
Et espionner dans mon esprit — le visiter —
Ils auraient aussi bien pu enfermer un Oiseau
Pour trahison — à la fourrière —***



VIRGINIA WOOLF

Virginia Woolf, née Stephen, en 1882, a grandi à Londres dans une famille de la haute société anglaise, un milieu très cultivé où se croisaient de nombreux écrivains. Ses parents étaient tous deux veufs d'un premier mariage et Virginia avait plusieurs demi-frères et sœurs plus âgés. Les Stephen eurent encore 4 enfants. Dès 13 ans, au décès de sa mère, Virginia connaît un premier épisode de dépression nerveuse. Plus tard, la mort de son père puis de son frère la replongeront dans la dépression.

Avec son frère Thoby, elle fonde le Bloomsbury Group, un cercle d'écrivains et d'intellectuels parmi lesquels Léonard Woolf qu'elle épousera en 1912. Depuis 1905, elle choisit résolument l'écriture comme activité professionnelle et collabore à de nombreuses revues. En 1915, elle publie son premier roman. Elle fonde aussi sa propre maison d'édition avec son mari, la Hogarth Press en 1917. En 1920, elle rencontre Vita Shakeville-West qui sera son amante durant une décennie et qui inspira le personnage de son roman *Orlando*. Ses romans et ses essais rencontrent un succès aussi bien auprès de la critique que du grand public. Mais la plupart de ses œuvres sont publiées à compte d'auteur à la Hogarth Press.

Menacée toute sa vie par des graves épisodes de dépression, elle met fin à ses jours en 1941, en se jetant dans la rivière Ouse, les poches pleines de cailloux. Sylvia Plath qui admirait beaucoup l'écrivaine fait plusieurs fois référence à son œuvre mais aussi à son suicide dans ses journaux intimes.

Elle est considérée comme l'une des plus grandes romancières de langue anglaise du XX^e siècle. Très novatrice, elle délaisse l'intrigue et la progression dramatique dans ses œuvres et expérimente avec acuité les motifs sous-jacents de ses personnages, aussi bien psychologiques qu'émotifs (rêveries, états d'âme, pensées contradictoires ou sans lien logique), ainsi que de multiples possibilités de narration dans une chronologie diffractée ou morcelée.

UNE CHAMBRE À SOI

Réunies sous le titre *Une chambre à soi* et publiées en 1929, les conférences qu'elle prononce devant les étudiantes des grands collèges féminins de Cambridge analysent la transformation des mœurs dans le domaine politique et économique, et préconisent une évolution semblable dans celui de l'indépendance matérielle et de l'émancipation intellectuelle pour les femmes. Plein d'humour mais aussi de puissance critique et de virtuosité, l'essai aborde la condition des écrivains féminins et préconise comme condition absolue à la création littéraire « quelque argent et une chambre à soi »...

« Il est beaucoup plus important de savoir de quel argent de poche et de quelles chambres les femmes disposent que de bâtir des théories sur leurs aptitudes (...). Toute cette opposition de sexe à sexe de qualité à qualité, toute cette revendication de supériorité et cette imputation d'infériorité, appartiennent à la phase des écoles primaires de l'âme humaine, phase où il y a des « camps » et où il est nécessaire pour un camp de battre l'autre et de la plus haute importance de monter sur l'estrade et de recevoir des mains du directeur lui-même une coupe hautement artistique »

Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, 10/18, 1997, pp.158-159



© Archives New Zealand

KATHERINE MANSFIELD

Katherine Mansfield, est née en 1888 en Nouvelle-Zélande et morte en France, à Avon en Seine-et-Marne, de tuberculose pulmonaire en 1923. Très influencée par l'œuvre de Tchekhov, elle partage avec l'écrivain russe un goût pour l'observation et le détail subtil. De son œuvre on retient surtout plusieurs recueils de nouvelles, même si elle écrivit aussi de la poésie et tint un journal, publié par son mari John Middleton Murry en 1927.

« Nous ne sommes ni mâle ni femelle. Nous sommes un composé des deux éléments. Je choisis l'homme qui développera et étendra ce qu'il y a de masculin en moi; il me choisit pour faire grandir en lui ce qu'il y a de féminin. Pour que nous devenions « complets », oui, mais c'est un processus de croissance. Entraidez-vous par amour. Et si je choisis un seul homme au lieu de plusieurs, c'est pour plus de sécurité. Nous nous lions l'un à l'autre par l'anneau de mariage et cet anneau devient en quelque sorte un rempart contre le monde extérieur. Il est notre refuge, notre asile. Au-dedans, la vie ne nous jouera pas ses tours. Au-dedans, nous croîtrons en sécurité. Mais je parle comme une enfant ! »

Katherine Mansfield, *Journal*, trad Marthe Duproix, Anne Marcel et André Bay, Ed Stock, Folio, 197, p 404.

« Serais-je capable d'exprimer un jour mon amour du travail – mon désir de devenir un meilleur écrivain – mon vœu fervent d'un labeur plus consciencieux? De dire cette passion que j'éprouve? Elle me tient lieu de religion car elle est ma religion; de la compagnie des autres, car je crée mes compagnons; de la vie car elle est la Vie. Je suis tentée de m'agenouiller devant mon travail, de me prosterner, de demeurer trop longtemps en extase devant l'idée de la création... »

Katherine Mansfield, *Journal*, trad Marthe Duproix, Anne Marcel et André Bay, Ed Stock, Folio, 197, p 276.



ANNE SEXTON

Anne Sexton est contemporaine de Sylvia Plath. On la voit aujourd'hui comme une des figures majeures du courant de la poésie dite « confessionnelle » formé autour de Robert Lowell et de Sylvia Plath à Boston au tournant des années cinquante. Son œuvre abondante, contemporaine de l'émergence du féminisme de la deuxième vague, revisite les territoires de l'expérience féminine dans l'Amérique ultraconservatrice de l'après-Seconde Guerre mondiale avec audace et un art du verbe flamboyant.

Femme au foyer

**Certaines femmes épousent des maisons.
C'est une autre sorte de peau; ça a un cœur,
une bouche, un foie, des mouvements d'intestins.
Les murs sont permanents et roses.
Voyez comme elle passe ses jours à genoux
à se laver consciencieusement.
Les hommes entrent par la force, attirés comme Jonas
à l'intérieur de leurs mères de chair.
Une femme est sa propre mère.
Voilà ce qui importe.**

Tiré de *All My Pretty Ones* (1962), in Anne Sexton, *The Complete Poems*, Boston, Houghton Mifflin, 1982, p. 77. traduction de Patricia Godi.



SIMONE DE BEAUVOIR

« On ne naît pas femme, on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. Et tant qu'il existe pour soi, l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde: c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers. »

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, 1949, p.285.

Dans cet ouvrage fondateur de la deuxième vague du féminisme en Europe, Simone de Beauvoir enjoint les femmes à devenir les égales de l'homme, détruisant cette idée de la femme comme « deuxième sexe », l'autre du sujet homme, une pure construction sociale qui sert un pouvoir patriarcal dominant dans l'après-guerre. Avec l'ouvrage de Betty Friedan (cf. le chapitre sur les femmes américaine dans l'après-guerre), le texte de Simone de Beauvoir, est une œuvre centrale pour la cause des femmes.

LA FEMME AMÉRICAINE DANS LES ANNÉES 50

Si Sylvia Plath reste aujourd'hui centrale dans l'histoire de la poésie féminine anglo-saxonne c'est certainement grâce à la fulgurance de son talent, mais aussi parce qu'elle servit d'icône pour toute une génération de femmes qui initièrent ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui la « deuxième vague féministe » (la première, concernant surtout le droit de vote des femmes s'étend de la fin du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres). Cette deuxième vague féministe, dont les revendications se centrent sur les droits de la femme à disposer de son corps, peut être expliquée par un vaste mouvement de réaction des femmes à la régression de leur statut vécu durant l'après-guerre et les années 50.

Dans de nombreux pays qui interviennent dans le deuxième conflit mondial, on peut voir les femmes prendre la place des hommes dans les industries, les entreprises, aux champs etc. Norman Rockwell peint à l'époque *Rosie the riveter* qui illustre cette image de femme forte, indépendante et qui prend la place des hommes même au niveau musculaire.



© Norman Rockwell, Rosie the riveter.

L'APRÈS-GUERRE ET LE BABY BOOM

Directement après la guerre, lorsque les soldats survivants reviennent, l'ensemble de la société opère un mouvement naturel de repli sur la famille, le mariage et la procréation. On se marie rapidement et beaucoup d'enfants naissent. C'est l'époque du Baby boom.

L'économie américaine est florissante et le plein emploi règne. Dans la société américaine de la directe après-guerre on assiste à l'avènement d'une nouvelle classe moyenne. Ces nouvelles familles, désirant accéder à la propriété et à davantage de luxe, une vaste politique de construction de nouvelles maisons voit le jour dans les banlieues des grandes villes américaines. L'apparition de ces « suburbs » va changer la physionomie et le mode de vie de cette nouvelle classe. Retranchées dans les banlieues, ces petites maisons clef-sur-porte proposent un cadre unifamilial où la maîtresse de maison est au centre du foyer, s'occupant de son mari, de ses enfants et de la bonne marche du ménage. Elle est une cible privilégiée pour la publicité qui prend son essor dans ces années (on pense à la célèbre série *Mad Men*). L'électroménager et la domotique se développent et c'est la femme qui est concernée par ces produits. Les journaux et la publicité vont dès lors véhiculer une image idéale de cette femme maîtresse de maison, féminine jusqu'au bout des ongles, qui passe l'aspirateur en corset et talons hauts. Les hommes de cette famille partent travailler en train, en ville, loin de la maison. Pour les jeunes filles de l'époque, il s'agit de se trouver rapidement un mari et de fonder une famille, souvent au détriment de la poursuite d'études ou d'une carrière plus ambitieuse. Un malaise difficile à nommer dans cette vie d'abondance devient perceptible et les anti-dépresseurs qui font leur apparition dans les années cinquante sont énormément consommés par les femmes.



© The Cardboard America Archives, p.4 du Manuel d'utilisation d'aspirateur Electrolux (1952)



Betty Friedan, l'auteur d'un livre, *La Femme mystifiée* qui va révolutionner la condition de la femme une décennie plus tard (le livre paraît en 1963), est comme Sylvia Plath une ancienne étudiante du prestigieux Smith College (une des meilleures universités pour filles). Elle-même, mère de famille habitant en banlieue, fait des articles pour de nombreuses revues en free-lance. Tentant de percevoir les raisons de ce malaise féminin, elle se lance dans une vaste étude de la situation de la femme de son époque.

Il ressort de son ouvrage que les rôles sociaux de l'homme et de la femme sont séparés et stéréotypés. L'ensemble de la société, toutes types d'études confondus, assigne le rôle de ménagère-gardiennne du foyer à la femme comme allant de soi et même comme faisant partie de la nature profonde de la femme, sans jamais se mesurer à l'homme « sur son propre terrain ». Y contrevenir serait nier sa « part féminine » sensée ne s'épanouir que dans un destin de mère et d'épouse.

Betty Friedan, en exemple de ces discours clivants, cite par exemple Margaret Mead (anthropologue) ou la sociologue fonctionnaliste Mirra Komarovsky dans son *Women in the modern world* qui prônent pour les femmes ce destin de ménagère heureuse au détriment d'une formation intellectuelle aboutie :

« (...) la démarche que les parents doivent suivre pour préparer leur fille à se mesurer aux exigences économiques et aux responsabilités familiales de la vie moderne peut éveiller des aspirations et développer des habitudes en contradiction avec certaines exigences de son rôle de femme tel qu'il est aujourd'hui défini. L'instruction même qui entend faire d'une ménagère nantie de diplômes universitaires le levain culturel de sa famille et de son milieu, peut faire naître en elle des intérêts qui se trouveront frustrés par d'autres obligations de sa vie ménagère... Nous courrons le risque d'éveiller des intérêts, de lui faire découvrir des compétences qui, encore une fois seront en contradiction avec la définition moderne de la féminité. (...) Aujourd'hui la fille la mieux adaptée à son époque est sans doute celle qui est assez intelligente pour mener à bien ses études sans toutefois se montrer trop brillante (...) qui sera capable de montrer assez d'assurance pour se tirer seule d'affaire mais d'une manière assez inoffensive pour ne pas menacer les débouchés professionnels de ses homologues masculins. »

Toute l'étude de Betty Friedan tend à démontrer que la société est basée sur la sexualisation à outrance des individus et donc sur la séparation des rôles. Avant d'être un individu, l'humain est donc d'abord perçu comme un homme ou une femme avec les caractéristiques, les responsabilités et le comportement que l'on leur prête.

Dans cette société basée sur la séparation des sexes, même pour une artiste brillante et une élève douée comme Sylvia Plath, il est donc extrêmement difficile voire impossible d'assumer à la fois un parcours de femme type, qui consiste à se centrer sur le foyer, tout en s'épanouissant en tant qu'artiste et intellectuelle. On perçoit très clairement dans l'écriture de Sylvia Plath, tant dans ses journaux que dans ses poèmes, ce déchirement entre les deux pôles de sa vie :

« Je ne sais pas si l'art coupé de toute vie normale et conventionnelle peut être aussi vital que l'art relié à la vie: en un mot, le mariage pourrait-il miner mon énergie créatrice et anéantir ce désir de m'exprimer par l'écrit ou par le dessin – désir d'autant plus fort qu'est intense mon sentiment d'insatisfaction...ou au contraire en me mariant parviendrais-je à m'exprimer pleinement dans l'art aussi bien qu'en créant des enfants? ...Ai-je la force de réussir les deux? C'est la question cruciale et j'espère m'aguerir suffisamment pour passer ce test...même si j'ai affreusement peur...

Journal Printemps 1951 p. 862 dans Oeuvres

Et parfois avec humour :

« J'ai fait exploser la moralité conventionnelle pour trouver la mienne, qui consiste à respecter son corps et son esprit, et croire qu'il est possible de lutter pour se faire une bonne vie. Sinon avec Dieu, du moins avec le soleil. Je veux faire partie des poètes avec Ted. Livres, bébés et bœuf en ragoût »

Journaux février 1957 p. 1003 dans *Oeuvres*

Avec le temps, le noyau familial est de plus en plus perçu comme un lieu d'aliénation pour les femmes. Les rôles familiaux traditionnels sont remis en question. Les années 1960 et 1970 sont une période d'avancées pour la cause des femmes et parmi les victoires des mouvements féministes, on compte, entre autres, l'extension de la discrimination positive aux femmes (1967), la désignation de l'illégalité du viol conjugal, la loi sur l'égalité dans l'éducation pour les femmes (*Women's Educational Equity Act*) en 1972 ou la légalisation du divorce par consentement mutuel. Ces faits auront surtout permis un changement des mentalités dans la société américaine.

Avec l'apparition de la pilule contraceptive sur le marché dans les années 60, et à la suite des événements de mai 1968, leurs revendications se porteront davantage sur les questions liées à la sexualité. Cette nouvelle génération de féministes refuse d'être des « femmes objets » : Elles luttent pour la maîtrise de la fécondité et le droit des femmes à disposer librement de leur corps (on voit par exemple apparaître des seins nus sur les plages). Elles revendiquent la liberté de porter ou non des enfants, quand et si elles le décident. D'une manière plus générale, elles engagent un combat pour la liberté sexuelle des femmes en clamant haut et fort « mon corps m'appartient ».

Les avancées pour les droits des femmes dans nos pays :
Les combats de cette génération de féministes ont conduit à de très importantes avancées pour les droits des femmes. En France, elles obtiennent le droit à la contraception en 1967.

En 1971, 343 femmes dont quelques personnalités comme Catherine Deneuve, Simone de Beauvoir ou encore Marguerite Duras, signent le « Manifeste des 343 », rapidement rebaptisé « manifeste des 343 salopes », dans lequel elles reconnaissent avoir subi un avortement. De cette façon, elles entendent faire savoir que l'avortement est une réalité qui existe et appellent les autorités à la prendre en compte. De longues batailles politiques et judiciaires aboutiront finalement à la légalisation de l'avortement fin des années 1970 en France (loi Veil). Il faudra encore attendre plus de dix ans en Belgique.

1975: La loi Veil qui autorise l'interruption volontaire de grossesse est promulguée en France et sera définitivement adoptée en 1979.

1990: La loi belge Lallemand-Michielsen qui dépénalise partiellement l'avortement est votée en Belgique sans la signature du Roi Baudouin.

MIROIR

*Je suis d'argent et exact. Je n'ai pas de préjugés.
Tout ce que je vois je l'avale immédiatement,
Tel quel, jamais voilé par l'amour ou l'aversion.
Je ne suis pas cruel, sincère seulement —
L'œil d'un petit dieu, à quatre coins.
Le plus souvent je médite sur le mur d'en face.
Il est rose, moucheté. Je l'ai regardé si longtemps
Qu'il semble faire partie de mon cœur. Mais il frémit.
Visages, obscurité nous séparent encore et encore.*

*Maintenant je suis un lac. Une femme se penche au-dessus de moi,
Sondant mon étendue pour y trouver ce qu'elle est vraiment.
Puis elle se tourne vers ces menteuses, les chandelles ou la lune.
Je vois son dos, et le réfléchis fidèlement.
Elle me récompense avec des larmes et une agitation de mains.
Je compte beaucoup pour elle. Elle va et vient.
Chaque matin c'est son visage qui remplace l'obscurité.
En moi elle a noyé une jeune fille, et en moi une vieille femme
Se jette sur elle jour après jour, comme un horrible poisson.*

Traduction Valérie Rouzeau, dans Sylvia Plath, *Œuvres*, Quarto Gallimard, 2011



© Getty Images

LE JOURNAL INTIME

Pour construire le spectacle, nous avons surtout travaillé avec les écrits intimes de Sylvia Plath, publiés par Ted Hughes après sa mort, ainsi que sur la correspondance qu'elle a entretenue avec sa mère. Le genre du journal intime est particulier et convient assez bien au théâtre puisqu'il peut être utilisé comme une voix « off » qui vient se superposer à ce qui se passe sur la scène. Le journal intime est aussi un travail d'écriture, un exercice de variations poétiques, comme des gammes pour le musicien. En ce sens, ils méritent certainement d'être publiés puisque certaines pages sont parmi les plus belles écrites par Sylvia Plath.

« Car les Journaux de Sylvia Plath se lisent aussi, et peut-être essentiellement comme ceux d'un écrivain, ceux d'une femme, jeune d'un bout à l'autre de son existence, dans l'acte de se construire en tant qu'auteur, dans l'acte de se donner naissance, difficilement, jour après jour, année après année, s'affrontant aux obstacles que les attentes de la société ont mis sur son chemin, cherchant à inventer sa vie d'écrivain sans renier la féminité, tentant au contraire d'envisager celle-ci comme ressource pour l'écriture, s'affrontant également aux obstacles de la difficulté de vivre et de la dépression, inséparables, peut-être, d'une vie qui se veut vouée à la création, dont ces pages se liront aussi comme une sorte de radiographie. »

Le Journal de l'écrivain se donne le plus souvent comme un suivi de l'œuvre, chronique des nombreux succès littéraires et de nombreux rejets, tremplin surtout, et lieu d'essai, où se prépare le terrain de l'écriture de poèmes, de nouvelles, du roman même, dont les pages du Journal posèrent les jalons. Également inventaire des lectures, qui rend compte d'une culture très étendue, d'une curiosité permanente pour les œuvres des autres, qu'il s'agisse de romanciers ou de poètes, les contemporaines en particulier, les Journaux rendent compte d'une identité qui ne se définit, en définitive, qu'à travers l'écriture. C'est là le sentiment qui ressort de la lecture des imposants Journaux, et que toute l'œuvre confirme. »

Patricia Godi introduction à *Journaux, 1950-62* dans Sylvia Plath, *Œuvres*, Quarto Gallimard 2011

LE TRAITEMENT PSYCHIATRIQUE DANS LES ANNÉES 50

DES ÉLECTROCHOCs AUX PREMIERS ANTIDÉPRESSEURS

©Bjoertvedt, appareil à électrochocs - Musée des Techniques de Norvège, Oslo



« Ecrire un récit détaillé du traitement par électrochocs,(...) Comment elle est plongée dans le sommeil mortel de sa folie et le petit déjeuner qui ne vient pas, les détails, le retour en arrière sur le traitement qui n'a pas marché, la descente inévitable dans le couloir souterrain, le réveil dans un monde nouveau, sans nom, où l'on renaît, et pas d'une femme. »

Journal Avril 1960

Sylvia Plath, dans son roman *The Bell Jar* et dans nombre de ses poèmes et nouvelles aborde le thème de la dépression et du basculement vers la folie. Elle-même que l'on diagnostiquerait peut-être comme bipolaire aujourd'hui, a réellement vécu cette dépression profonde et la tentative de suicide qui en a résulté. Traitée en hôpital psychiatrique, elle subit notamment des électrochocs, une expérience traumatisante qui revient à plusieurs reprises dans ses textes et qui semble même encadrer *The Bell Jar*. Le roman s'ouvre sur l'évocation de l'électrocution prochaine des époux Rosenberg et se termine par la séance d'électrochocs d'Esther son double romanesque. Dans la nouvelle *Johnny Panic* et la *Bible des rêves* elle s'y réfère explicitement ainsi que dans de nombreux poèmes :

« Au moment où je me crois le plus perdue, le visage de Johnny Panic apparaît au plafond dans un nimbe d'arcs électriques au-dessus de ma tête. Je suis secouée comme une feuille entre les dents de la gloire. Sa barbe est éclair, la foudre est dans ses yeux. Sa parole adjure et illumine l'univers.

**L'air crépite d'anges à langue bleue, auréolés d'éclairs.
Son amour est le saut du vingtième étage, la corde autour du cou le couteau en plein cœur.
Jamais il n'oublie les siens. »**

Sylvia Plath, *Johnny Panic* et la *Bible des rêves*, dans *Œuvres* p. 666.

L'électroconvulsivothérapie (ECT), anciennement appelée sismothérapie et plus connue sous le nom de traitement par électrochocs, est une méthode de traitement par l'électricité utilisée en psychiatrie, consistant à délivrer un courant électrique d'intensité variable sur le cuir chevelu. Réalisée en principe sous anesthésie générale, l'ECT déclenche une crise d'épilepsie de type grand mal. Sans que le mécanisme soit connu, cette technique permettrait d'améliorer certaines pathologies psychiatriques résistantes aux traitements médicamenteux et psychothérapeutiques, comme une dépression grave. Cette technique découverte à la fin des années 30 fut surtout utilisée des années 50 aux années 70 et fut peu à peu remplacée par des méthodes de traitement chimique, les antidépresseurs.

Plus de 70 ans après sa découverte, la thérapie par électrochocs est toujours utilisée, notamment pour soigner les cas de dépression grave. Pratiquée sous anesthésie générale et en bloquant les muscles du patient à l'aide de dérivés de curare, elle est moins traumatisante qu'à ses débuts mais reste sujette à controverses. Elle semble par exemple occasionner des troubles de la mémoire à court terme chez certaines personnes, mais n'affecte pas les autres capacités cognitives des patients.

Par la suite, Sylvia Plath, dans les moments difficiles de sa vie fut traitée chimiquement, avec les premiers antidépresseurs qui firent leur apparition durant ces années-là.

BIBLIOGRAPHIE

(TRÈS SÉLECTIVE)

- Sylvia Plath, *Œuvres*, Quarto Gallimard 2011
- Sylvia Plath, *la Cloche de détresse*, trad française de Michel Persitz, Gallimard l'Imaginaire, 1972.
- Sylvia Plath, *Letters home*, tome 1 1950-1956, ed par Aurélia Schober Plath, Ed Des Femmes, 1988.
- Ted Hughes, *Birthday letters*, Gallimard, 2002.

Sur Sylvia Plath:

- Diane Middlebrook, *Son mari, Ted Hughes et Sylvia Plath, histoire d'un mariage*, Paris, Phébus, 2007.
- Claude Pujade-Renaud, *Les Femmes du braconnier*, Actes Sud, Babel 2010
- Janet Malcolm, *The Silent Woman*, Sylvia Plath and Ted Hughes, Alfred A. Knopf Inc. , New-York, 1994
- Gail Crowther and Peter K. Steinberg, *These Ghostly Archives, the unearthing of Sylvia Plath*, Fonthill 2017.
- Lydie Salvayre, *Sept femmes, Points*, Perrin, 2013.
- Nancy Huston, *Journal d'une création*, Actes Sud, 1990.
- Gwenaëlle Aubry, *Lazare, mon amour*, Ed l'Iconoclaste, 2016.

Sur les femmes écrivains

- Lydie Salvayre, *Sept femmes, Points*, Perrin, 2013.
- Nancy Huston, *Journal d'une création*, Actes Sud, 1990.
- Laure Adler et Stéphane Bollmann, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, Flammarion 2017.
- Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, 10/18 1992.
- Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, 10/18, 1984
- Katherine Mansfield, *Journal*, Folio Poche 1973.

Sur les femmes et le féminisme

- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Folio/Essai, 1986.
- Betty Friedan, *La Femme mystifiée*, Ed Gonthier 1964.

GÉNÉRIQUE

MISE EN SCÈNE: FABRICE MURGIA

Musique:

An Pierlé: voix et piano

Koen Gisen: clarinette basse, sax, guitare et percussions

Hendrik Lasure: clavier et ordinateurs

Casper Van de Velde: percussions

Avec: Valérie Bauchau, Clara Bonnet, Solène Cizeron, Vanessa Compagnucci, Vinora Epp, Léone François, Magali Pinglaut, Ariane Rousseau, Scarlet Tummers et Alfredo Cañavate

Direction photographie: Juliette Van Dormael

Assistant caméra: Takeiki Flon

Assistante à la mise en scène: Justine Lequette

Stagiaire assistante à la mise en scène: Shana Lellouch

Assistant en tournée: Maxime Glaude

Création vidéo et lumière et direction technique Artara:
Giacinto Caponio

Assistant création vidéo et gestion technique vidéo:
Dimitri Petrovic

Costumes: Marie-Hélène Balau

Scénographie: Rudy Sabounghi

Assistant scénographie: Julien Soulier

Décoratrice: Aurélie Borremans

Assistante décoratrice: Valérie Perin

Stagiaires décoration: Léa Pelletier & Sophie Hazebrouck

Documentation et aide à la dramaturgie: Cécile Michel

Construction décor et costumes:

Ateliers du Théâtre National Wallonie-Bruxelles

Régie générale: Hugues Girard

Régie lumière: Emily Brassier

Régie son: Bob Hermans

Régie plateau: Aurélie Perret

Caméra: Juliette Van Dormael / en tournée: Aurelie Leporcq

Création Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles

Production: Cie. Artara

Coproduction: Théâtre National Wallonie-Bruxelles, le Théâtre de Namur, Central – La Louvière, MARS – Mons Arts de la Scène, la Fondation Mons2025 – dans le cadre de la Biennale 2018-2019, Printemps des Comédiens - Montpellier, La Comédie de Saint-Etienne – Centre Dramatique National, Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Scène, Le Carreau – Scène Nationale de Forbach et de l'Est mosellan, Théâtres en Dracénie – Draguignan, La Coop asbl, Shelter Prod

Avec le soutien de: taxshelter.be, ING & tax-shelter du gouvernement fédéral belge, DIESE # Rhône Alpes

Remerciements

Yvon Van Lancker, Lionel Demilier & Eve Scoreaux

Ce dossier a été réalisé par Cécile Michel.



Bd Émile Jacqmain 111-115
B-1000 Bruxelles
info@theatrenational.be
+32 2 203 41 55

WWW.THEATRENATIONAL.BE

LE SOIR

