

TDB

LES JOURS DE MON ABANDON

CDN

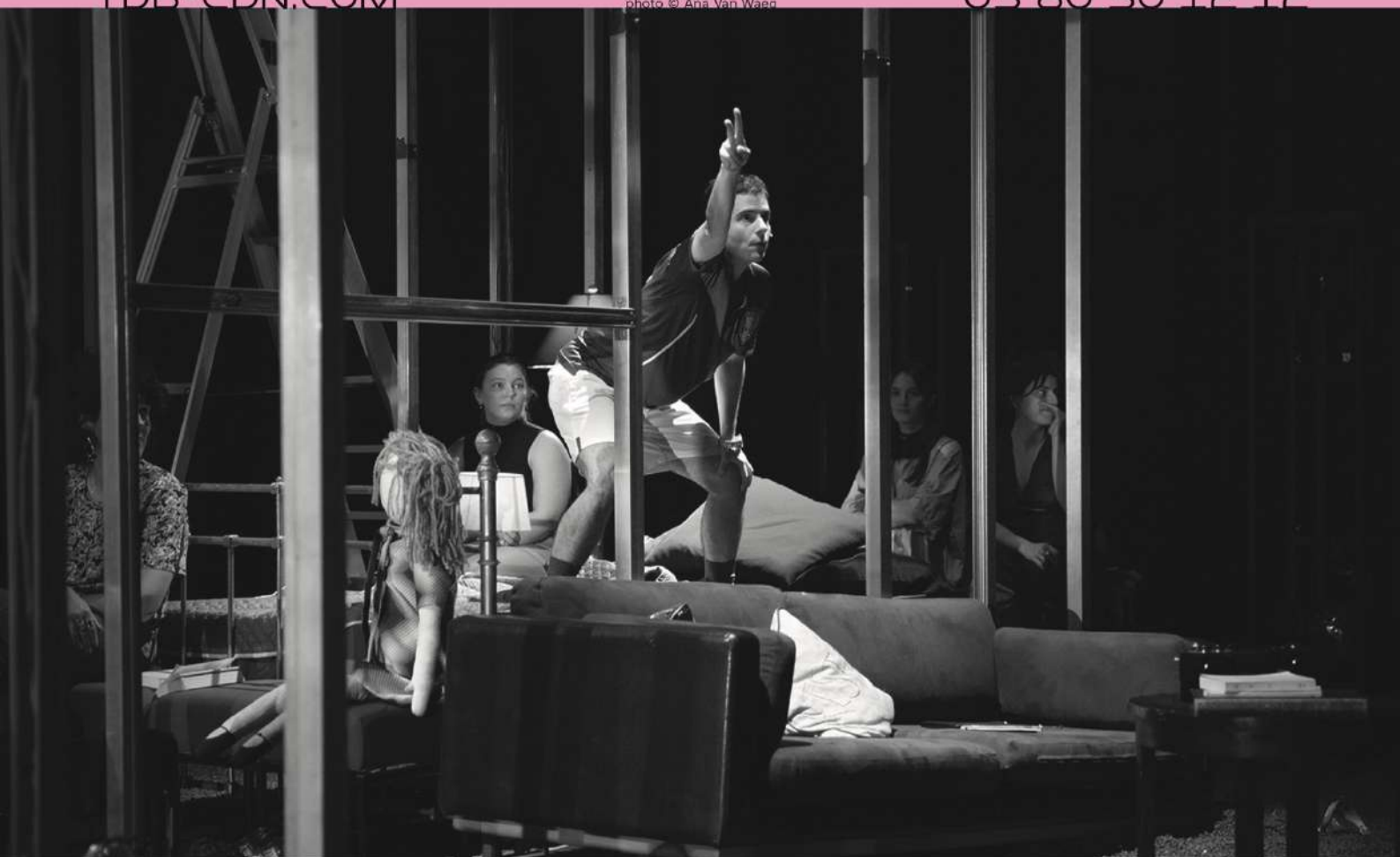
D'APRÈS ELENA
FERRANTE,
TEXTES CONCEPTION GAIA SAITTA,
ET MISE EN SCÈNE MATHIEU VOLPE
DRAMATURGIE
FICHE
PÉDAGOGIQUE

SALLE
J. FORNIER

TDB-CDN.COM

photo © Ana Van Waen

03 80 30 12 12



Conception Sandrine Costa-Colin, Chargée de mission éducative au TDB (sandrine@colin-costa.fr)

Contacts TDB Sophie Bogillot, Responsable des relations avec le public (s.bogillot@tdb-cdn.com / 03 80 68 47 39 / 06 29 66 51 11)
Alexandra Chopard, Responsable du développement des projets et des formations (a.chopard@tdb-cdn.com / 03 80 68 57 34 / 06 29 66 50 85)
Héloïse Merc, Attachée aux relations avec le public et à la billetterie (h.merc@tdb-cdn.com)

LES JOURS DE MON ABANDON

INFORMATIONS PRATIQUES

Représentations à Dijon du 26 novembre au 5 décembre

Durée 1 h 45

À partir de 15 ans

Salle Jacques Fornier

Table des matières

LA CRÉATION	3
Une matière qui tombe... tombe	3
Intention.....	5
Personnes interposées, c'est-à-dire personnages.....	6
La création : le rituel linguistique.....	8
La scène comme lieux de l'âme.....	10
LES PISTES PÉDAGOGIQUES	11
Activités	11
En amont du spectacle.....	11
Activité 1 : entrer dans la spectacle par son titre	11
Activité 2 : entrer dans le spectacle par son autrice	12
Activité 3 : entrer dans le spectacle par son texte	13
Activité 4 : entrer dans le spectacle par son thème	14
En aval du spectacle	16
Activité 1 : le décor	16
Activité 2 : l'ombre.....	17
Activité 3 : travail au plateau	17
RESSOURCES	19
ANNEXES	20

LA CRÉATION

(Extraits du dossier de présentation du spectacle lors de sa création au Studio Théâtre National Wallonie-Bruxelles 2023-2024)



Une matière qui tombe... tombe

On m'attend en bas, répondait-elle.

Je ne peux pas m'arrêter. Excusez-moi.

Et puis Marta se rendit compte qu'elles n'étaient pas les seules à tomber. Tout au long des flancs du gratte-ciel d'autres jeunes femmes glissaient dans le vide, les visages tendus dans l'excitation du vol, agitant les mains comme pour dire : Nous voici, nous sommes ici, c'est notre heure, accueillez-nous et faites-nous fête, est-ce que le monde n'est pas à nous ?

Dino Buzzati, *Jeune fille qui tombe... tombe*, in *Le K*, 1966

Italie, fin des années 1990. Olga a 40 ans et deux enfants. Elle est la femme de Mario, l'ingénieur. Elle a grandi dans une société où le système dominant de représentation patriarcal et sexiste, a accompli son travail de sape : d'une enfant se rêvant écrivaine et révolutionnaire, Olga se retrouve soudain femme mariée et mère de famille. Comme il se doit. Elle modèle son identité pour satisfaire les attentes de ce système qui finit par devenir son seul univers. Un jour comme les autres, son mari la quitte pour une toute jeune fille.

Le plus vieux des feuilletons, nous connaissons très bien l'histoire.

Les Jours de mon abandon vient juste après, et se condense dans un seul mouvement : la chute verticale dans le noir. Plus de femme mariée, disparue la bonne mère de famille. Olga entre dans une sorte d'état bestial, féroce, dans lequel elle se perd. Elle devient vulgaire, violente, imprévisible, grotesque. Durant des jours et des nuits, elle vit à côté des choses et des êtres, en proie à un sentiment de danger permanent. Face à la peur et aux fantômes qu'elle engendre, Olga craint pour sa santé mentale, craint pour ses enfants, dont elle pourrait, à tout moment, oublier l'existence même. Tout se délite : la réalité, son monde, son corps. Elle n'est même plus capable d'ouvrir la porte de sa maison. Elle croit mourir.

*La raison et la mémoire s'étaient effondrées, trop de douleur est capable de cela.
J'avais cru aller au lit, au contraire, je n'y étais pas allé. Ou j'y étais allée et ensuite je m'étais levée.
Un corps désobéissant. Il a écrit dans mes carnets, il a écrit des pages et des pages.
Il a écrit de la main gauche, pour combattre la peur, pour résister à l'humiliation. Ça s'était probablement passé comme ça.*

Les Jours de mon abandon, chapitre 27, page 185

L'anxiété de tomber hors de la trame de certitudes et de devoir réapprendre la vie sans être certaine de savoir le faire. Réapprendre à faire tourner une clé, par exemple.

Les Jours de mon abandon, chapitre 31, page 206

Et puis, cela s'arrête.
Pas de grand final tragique, mais une soudaine prise de conscience, comme allumer la lumière après un cauchemar.
Olga ouvre les yeux.
Elle est là, tout entière. Ni fragile, ni inadaptée, contrairement à ce que l'enjoignait à croire son assignation sociale mortifère, son corps résiste et se libère.

- J'ai eu une réaction excessive qui a défoncé la surface des choses.
- Et puis ?
- Je suis tombée.
- Où t'es-tu retrouvée ?
- Nulle part. Il n'y avait nulle profondeur, il n'y avait aucun précipice.
Il n'y avait rien.

Les Jours de mon abandon, chapitre 47, page 275

C'est le premier jour de la vie d'Olga. Elle prépare le petit déjeuner à ses enfants. Cuisiner pour nourrir. Refonder le geste. Le libérer du préjugé. Réécrire l'histoire.
Tout est à recréer. Le soi, les mots, la grammaire. Le monde
New words, new worlds.

*Où suis-je ? Dans quel monde ai-je sombré, en quel monde ai-je réémergé ?
Vers quelle vie suis-je retournée ? Et dans quel but ?*

Les Jours de mon abandon, chapitre 42, page 256

Intention

La première fois que j'ai lu *Les Jours de mon abandon* d'Elena Ferrante, je n'ai pas pu respirer avant la fin du récit. Je tenais le livre loin de mon corps, comme pour tenir à distance sa protagoniste et son environnement. L'Italie des années 1990 est l'Italie de ma mère, plus que la mienne, pourtant elle me colle encore au corps. Ce pays où il n'existe qu'une seule manière de vivre, celle que l'on apprend à la télévision, allumée en permanence dans toutes les maisons.

Le modèle unique de famille, d'amour, de succès. La dévotion à la normalité et ses dictats. Le bien-être que procure l'argent à la fin du mois, la voiture, le lave-vaisselle, le carré de gazon bien coupé. L'horreur de l'inconnu, de la diversité. Le refus de la profondeur et de la complexité. Olga, malgré son esprit et son intelligence, reflète parfaitement ce monde. Elle pourrait être ma mère à cette époque-là.

Olga épouse Mario l'ingénieur. Pour cela, elle quitte son travail, renonce à ses aspirations de jeunesse et part habiter au nord de l'Italie, en laissant derrière elle la misère du sud. Elle devient femme et mère parfaite, a deux enfants, Ilaria et Gianni. Olga veut dire « sainte ». Des trois sœurs de Tchekhov, elle est la consciencieuse, l'obéissante, celle qui répond aux désirs des autres. Jusqu'à ce que Mario la quitte, pour la toute jeune Carla, qui a moins de la moitié de son âge.

Si on s'arrêtait à cela, je n'aurais ni l'envie ni le besoin de raconter cette histoire. Mais Elena Ferrante nous donne à voir la face cachée du récit. Elle nous prend par la main et nous emmène à la rencontre d'une autre Olga.

Une fois que l'assignation identitaire vole en éclats, la femme mythique apparaît. La femme scandaleuse et puissante, qui s'extrait de son époque pour toucher un temps archétypal, qui me concerne et me secoue de l'intérieur. La femme qui me donne le désir et la force de devenir la personne que je suis. Au-delà du genre et contre toute attente. Cette histoire, oui, j'ai l'urgence de la raconter.

IL A VOMI, J'AI MAL À LA TÊTE,
OÙ EST LE THERMOMÈTRE,
OUAH OUAH OUAH, RÉAGIS.

Elena Ferrante, *Les Jours de mon abandon*,
Éditions Gallimard 2004

Personnes interposées, c'est-à-dire personnages

Ces tragédies sont écrites en vers, j'avais probablement besoin d'un prétexte, de personnes interposées, c'est-à-dire de personnages, pour écrire des vers.

Pier Paolo Pasolini, *Un discorso di Pasolini sul teatro e sulla poesia*,
Il Corriere del Ticino, 13 novembre 1971

Les Jours de mon abandon est une tragédie, l'œuvre sans pitié. La Médée contemporaine qui n'a plus besoin de tuer pour exister.

On approche la femme que l'on n'a pas envie de regarder.

Pourquoi ?

Parce qu'elle est violente, obscène, moche ?

Parce qu'elle est cruelle avec ses enfants ?

Même révoltée, on aime que la femme garde une certaine grâce, qu'elle préserve sa « féminité ». Qu'elle reste à sa place.

Moi-même, lorsque je lis Elena Ferrante, je me dis mais non, c'est trop, une femme ne dirait pas ça, elle ne ferait pas ça à ses enfants... J'ai si bien intégré les codes de la société patriarcale que je me bats contre mes propres préjugés. Je me crois libérée de la vision sociale machiste

dans laquelle j'ai grandi, mais elle me retient et travaille encore dans les recoins sombres de mon inconscient.

Pour adapter à la scène l'histoire d'Olga, pour m'extirper de ce système et réfléchir différemment, il faut un geste radical. Aussi, je fais disparaître de la scène tous les personnages masculins ou représentant-es de ce patriarcat, tels que le mari, le voisin – qui devient à un moment son amant –, ou encore la maîtresse du mari. Les personnages n'existent qu'au travers d'Olga.

Sur scène, il y a une femme.

Et avec elle, ceux qui l'accompagnent dans son émancipation et qui ne font pas partie du « vieux monde » : ses enfants de huit et onze ans, un chien-loup noir et un fantôme, ombre de son passé.

Olga

Olga, 40 ans, est la femme et l'épouse parfaite. Elle est le miroir de toutes les mères de ma génération. Je la connais. C'est la mère de mes amies, c'est ma mère. Mais Olga n'est pas que cela. Elle est mon éducation, mes références sociales et culturelles, tout ce que j'ai fui et ce contre quoi je me bats. Olga croupit en moi. Olga, c'est moi.

Dans sa révolte, elle me repousse, m'effraie. Je ne peux pas m'empêcher de juger comme inconvenante sa façon de faire, sa brutalité, sa tragédie grotesque, sans dignité. Mais elle m'oblige à la regarder pendant qu'elle use de son corps pour accoucher d'elle-même. Ses mouvements, sa voix, sa rage, son choix de mots violents. Ses tremblements, ses visions, sa capacité à regarder et à nommer sont la source de la nouvelle femme qui doit naître. La femme qui ne doit plus être apprivoisée, asservie.

Elle est mon initiation.

Je joue Olga.

Les enfants, le chien-loup et la Pauvrette

Ilaria, la fille

Ilaria est la petite de huit ans, vivace et pleine d'intelligence. Elle voudrait devenir exactement comme sa maman. Et pour cette raison, Olga en arrive à la détester. Un jour, la petite arrive toute maquillée et habillée avec les vêtements de sa mère.

Olga, furieuse, lui lave le visage si violemment que la petite hurle en essayant de se libérer. Malgré la violence, Ilaria se bat pour sa mère, car elle comprend instinctivement l'enjeu vital de ce qui se joue pour Olga. Et pour elle-même, un jour.

Gianni, le fils

Gianni est l'aîné des enfants d'Olga. C'est la seule figure masculine qui reste après le départ du père. Il tombe rapidement malade et le sera quasiment tout au long du récit. Olga, dans un état délirant, n'arrive pas à s'occuper de lui. Ce n'est que quand elle reprend conscience qu'il peut guérir. Si la mère est prête, le fils peut à nouveau grandir, mais peut-être différemment.

Otto, le chien-loup

Otto est probablement la présence la plus poétique de l'histoire, il est le chien de Mario. Resté à la maison, il est pour Olga le seul lien avec l'extérieur – il faut bien le sortir. Il porte en lui la pureté de la nature, la fidélité absolue du chien domestique, la candeur d'être juste ce qu'il est.

Otto est aussi le témoin silencieux de la transformation d'Olga. Il l'accompagne dans sa libération et il en paie le prix. Comme dans toute grande histoire, la mort arrive, ponctuelle et nécessaire. Elle s'abat ici sur Otto. On ne connaîtra jamais la véritable cause de la mort du chien-loup, qui en devient d'autant plus symbolique. Face à l'humanité tordue et violente, Otto est la victime sacrificielle parfaite. Lui, le loup, l'unique gentil de l'histoire.

La Pauvrette

Une ombre émerge des souvenirs d'enfance d'Olga. « La Pauvrette », la voisine de Naples brusquement quittée par son mari et qu'Olga, alors âgée de huit ans, entendait la nuit pleurer, la voix désespérée et brisée. De chagrin, la Pauvrette finit par se noyer.

Depuis son enfance, elle s'est fixé un but très clair : ne jamais, jamais devenir comme la Pauvrette ! Enfant, loin des tourments de l'amour, Olga rêvait de devenir une grande écrivaine – ses personnages féminins ne devaient pas ressembler à Anna Karenine ou à toutes ces femmes rompues telles que les décrit Simone de Beauvoir. Elle voulait être différente, créer des femmes aux nombreuses ressources, des femmes à la parole invincible.

Quand son monde d'adulte, déjà bien loin de ses ambitions littéraires, s'écroule et qu'elle pleure toutes les larmes de son corps après Mario, l'ombre de la Pauvrette lui apparaît.

La création : le rituel linguistique

Le corps des mots

L'écriture d'Elena Ferrante est l'écriture dangereuse. Elle brise le langage pour toucher la vie. Elle passe par la violence, la cruauté, la brutalité, le ridicule, le pathétisme, la solitude. Tout ce qui est effrayant et destructeur est vital à la connaissance de soi et du monde. Il faut s'accrocher et le traverser, avec tous les risques que ce voyage comporte. En ce compris la perte.

En ce compris la mort. Pendant des nuits infinies et sans sommeil, on entend seulement la respiration des enfants et du chien. Pas celle d'Olga qui erre dans la maison dans une sorte d'apnée permanente.

Mourir pour naître. Lâcher pour recevoir. Perdre pour enfin trouver.

L'abandon d'Olga, loin d'être négatif, est une étape nécessaire dans son processus de révélation. L'initiation où le rituel est à créer. Un rituel d'abord linguistique.

Les mots, dans l'écriture de Ferrante, ont la valeur du geste.

C'est la parole performative.

Dire est agir.

Une phrase récurrente de ma mère me revint à l'esprit.

« Arrête ou je te coupe les mains », disait-elle alors que je touchais à ses outils de couturière. Et ces mots-là étaient pour moi des ciseaux entiers, longs, en métal bruni, sortant de sa bouche, des gueules de lames se refermant autour de mes poignets, pour laisser seulement des moignons recousus à l'aide d'une aiguille et du fil des bobines.

Dans le travail sur scène il me faut revenir au corps des mots.

Le travail physique est nécessaire, pour que la parole soit ancrée et résonne depuis la vérité du mouvement. Je dois donner l'espace à tout ce qui est préverbal. L'hésitation, le tremblement, le bégaiement, l'aphasie, pour faire résonner l'espace entre les paroles et pour que la voix d'Olga garde ses contradictions et sa lutte intérieure.

Le travail sur l'apnée

Son apnée n'est pas qu'un manque d'air, elle est une décision, l'acte de résistance. Contre celle qu'elle est devenue, contre son mari et ses enfants, contre la société entière.

C'est la raison pour laquelle, je souhaite prendre des cours de plongée en apnée et poursuivre l'expérience avec Maribeth Diggle dont l'originalité de son travail de recherche de soprano passe aussi par l'apnée. L'idée est d'atteindre un état physique avec lequel construire une partition mouvante et sonore, qui traduit sur scène le drame d'Olga.

Le travail me permet de mettre en relief la respiration comme condition de la parole. Une reconnexion profonde entre souffle et mots comme prérequis vital à la communication.

La nouvelle respiration est la condition de l'articulation de la parole redécouverte et vulnérable, où aucun mot n'est donné à l'avance et agit comme espace de création.

C'est l'acte performatif qui crie la nécessité de la fondation d'une nouvelle grammaire pour qu'une nouvelle société soit possible. Pour comprendre à nouveau ce qu'aimer veut dire.

Le travail sur l'ombre

Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein. Mais le vrai théâtre parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

Il faut donner corps à l'ombre d'Olga.

La Pauvrette est une ombre, celle d'Olga, son inconscient, sa partie cachée. Le fait que la Pauvrette se soit noyée est la cause directe de l'apnée d'Olga. La Pauvrette est Olga.

Le travail sur la nature des choses

J'ai été très touchée par les moments où Olga regarde simplement Otto, le chien-loup. Regarder un animal être un animal a un pouvoir de vérité absolue. Je demanderai à un chien d'être là, avec moi sur scène. Pour le regarder. Pour lui parler. Pour m'excuser. S'il m'écoute, je lui en serai reconnaissante. S'il n'en a pas envie, c'est lui qui aura raison.

La présence d'un enfant sur scène a la même valeur : l'obligation de jouer au présent.

Chien et enfants sont sur le plateau comme des éléments de nature. Comme une référence de ce qui vit. Ils sont les moments d'éveil d'Olga. Alors que, noyée dans sa conscience, son temps se comprime ou se dilate à l'infini, ils la forcent à respirer à nouveau, à réémerger dans la réalité.

I'm interested in creatures that inhabit borderlands. Dogs inhabit the borderland between the civilized and the wildness that lies just beyond. Dogs are about unfreedom. Dogs are degraded wolves. They're about the realization of man's will in nature. [...] Today, I think that we have an

obligation to learn from dogs. I think that we can become better human beings by paying attention to the relationships that we're in with dogs. Together we can not only survive, but flourish. We can learn to be present and to be real.

Donna Haraway, Interview in the Santa Rosa Press Democrat on September 14, 2003

**CHACUN CHERCHE À SE FUIR,
PERSONNE N'Y PARVIENT.
ON RESTE PRISONNIER DU MOI
QUE L'ON DÉTESTE.**

Lucrèce, *De la Nature des Choses*, livre I

La scène comme lieux de l'âme

Olga, brisée, entreprend une quête de soi folle et éperdue, dans laquelle tout se mélange : son appartement, l'espace de ses pensées et de ses craintes, le parc où elle promène son chien. Il n'y a plus de séparation. On assiste à une véritable dissolution des marges (*Smarginatura*, pour reprendre une expression d'Elena Ferrante). Tout est filtré par l'unique plan subjectif qu'est le regard d'Olga. Il n'y a pas de différence entre sujet et objet regardé, entre espace psychique et espace physique.

La règle veut que pour raconter il faut d'abord prendre un mètre, un calendrier, calculer combien de temps s'est écoulé, combien d'espace s'est interposé entre nous et les faits, les émotions à raconter.

Moi, au contraire, je sentais tout sans distance aucune, souffle contre souffle.

Les Jours de mon abandon, chapitre 19, page 143

Ce que je vois

Nous sommes chez Olga. Son appartement, sa cuisine, le bureau du mari, tous les espaces quotidiens d'Olga sont à l'image de la société qui la tient en laisse. Pour reformuler les relations, il faut repenser les espaces, les faire sauter et se les réapproprier. Pour mettre la maison sur scène, il faut faire un geste radical. Avec la scénographe Paola Villani, nous décidons de la faire exploser. La scène est un chantier : de l'ancienne maison, il n'y a plus que l'ossature métallique. Les cloisons ont volé en éclats. La frontière entre intérieur et extérieur n'existe plus. On voit simultanément l'espace physique et l'espace mental d'Olga – sa tête, son cœur, là où il n'y a plus ni vrai ni faux, ni repères.

Entre dedans et dehors. Ni avant, ni après. Jour/nuit. Ouvert/fermé. Souffle/apnée. Une seule question persiste : est-on dans la destruction ou la construction ?

Ce que j'entends

Comment raconter le bouleversement du monde d'Olga sur scène ? Pas de merveilles dans le pays d'Olga. Ce qui semble être une hallucination ou un long épisode psychotique, est en réalité le sursaut de lucidité d'une femme après toute une vie de captivité. Olga perçoit, ressent le monde différemment. J'imagine avec le compositeur Ezequiel Menalled, un espace sonore qui traduit la psyché d'Olga. La maison est une matière organique, vivante. Semblable à une caisse de résonance, elle vibre au gré des mouvements internes d'Olga, son souffle, sa transpiration,

son battement de cœur. Un robinet qui goutte, le sucre perlé qui ricoche, le verre brisé d'une bouteille, les pales du vieux ventilateur cassé, tout résonne depuis l'abandon d'Olga. On joue avec des sons intradiégétiques, pour faire sonner le rythme de sa pensée, son désespoir, sa rage, et finalement, sa vision et sa compréhension.

Le public comme le monde

Le dispositif scénique brouille la distinction entre comédien·nes et public. La scène a ainsi une valeur d'installation que le public peut traverser, habiter.

La vie est légère, il ne faut permettre à personne de nous la rendre pesante.

Les Jours de mon abandon, chapitre 33, page 214

LES PISTES PÉDAGOGIQUES

Activités

En amont du spectacle

En préambule :

Une présentation du roman d'Elena Ferrante dans l'émission « Un livre, un jour » :

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/2563019001/elena-ferrante-les-jours-de-mon-abandon>

Une présentation du spectacle par la metteuse en scène et actrice Gaia Saitta :

<https://www.instagram.com/reel/DAQ7w9ntNcB/>

Activité 1 : entrer dans le spectacle par son titre

L'enseignant·e peut attirer l'attention des élèves sur le titre de la pièce de Gaia Saitta qui reprend, sans le changer, celui du roman d'Elena Ferrante : *Les Jours de mon abandon*. Il y a quelque chose de surprenant dans cette formulation : on dit le jour de mon anniversaire, le jour de mon départ, le jour de tel ou tel événement marquant... On pourra alors s'interroger sur le sens de ce pluriel :

- **valeur itérative** ? Un abandon en plusieurs étapes, plusieurs épisodes ?
- **valeur durative** ? Un abandon qui donne le sentiment que le temps s'est arrêté ? Que la douleur de cet abandon s'inscrit dans la durée ?

On pourra, après le spectacle, vérifier si les hypothèses avancées en amont du spectacle sont ou pas confirmées.

L'enseignant·e pourra aussi préciser aux élèves que le titre d'origine, en italien est *I giorni dell'abbandono* qui a cela d'intéressant qu'il ne comporte pas de marque de la première

personne (le possessif *mon* en français) ce qui marque encore plus la dimension passive du personnage d'Olga qui est *abandonnée*. Le verbe abandonner signifie, en effet, quitter quelqu'un définitivement, le laisser sans secours... Ainsi, le titre semble programmatique au sens où, contrairement aux premiers sentiments formulés par Olga, nous pouvons imaginer que le départ de Mario sera sans retour. C'est en cela que, comme l'écrit Gaia Saitta, *Les Jours de mon abandon* est une tragédie : Olga est une Médée moderne, c'est à dire une Médée qui n'a plus besoin de tuer (ses enfants) pour exister.

L'enseignant-e pourra proposer un travail de **recherche sur le mythe de Médée** voire la lecture de la pièce de Sénèque. Pour rappel, Médée a apporté son aide de magicienne à Jason dans l'expédition des Argonautes destinée à obtenir la Toison d'Or ; elle fuit avec lui en tuant son propre frère. Alors qu'elle a donné deux fils à Jason, ce dernier l'abandonne pour épouser la fille du roi de Corinthe, Créuse : par vengeance et pour faire souffrir Jason, elle assassine la jeune femme et les deux fils qu'elle a eu de Jason. On pourra alors comparer les évolutions de Médée et Olga : Olga devient, dans sa douleur, ce que certains appelleraient « une mauvaise mère » : elle néglige ses enfants, oublie d'aller les chercher à l'école, ne se donne plus la peine de faire le ménage ou de faire les courses pour qu'ils puissent manger, elle les abandonne dans la rue et surtout elle ne manque pas de dire à quel point ils l'irritent...

Travail écrit ou oral : dans quelle mesure la photographie ci-dessous, qui figure dans le dossier de presse du spectacle, résume et symbolise le titre du spectacle ?



© Valentina Summa

Exercice : par **écrit** ou au **plateau** selon le type d'élèves (français en collège et lycée ou spécialité théâtre)

L'enseignant-e suggère de compléter la phrase nominale : « **Les Jours de...** » en un court texte ou en une improvisation.

Activité 2 : entrer dans le spectacle par son autrice

L'enseignant·e propose aux élèves de mener une recherche autour de l'autrice du roman dont Gaia Saitta s'est inspirée, Elena Ferrante. S'ouvre alors pour eux le mystère d'une écrivaine qui publie sous pseudonyme et qui a tout fait pour que sa véritable identité ne soit jamais révélée.

On peut, dans un premier temps, échanger en classe sur les raisons qui peuvent pousser des auteur·ices à faire ce choix de l'anonymat ou du pseudonymat :

- éviter la censure ou les procès dans des contextes historiques et politiques qui l'imposent (pensons aux *Lettres persanes* de Montesquieu publiées en 1721 à *Amsterdam* sans nom d'auteur ; on pourra aussi évoquer les procès intentés en 1857 à Flaubert pour *Madame Bovary* et à Baudelaire pour les *Fleurs du Mal*)
- ne pas déchoir en se livrant à une activité peu compatible avec son rang quand on est un aristocrate (pensons à *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette)
- pour conserver son anonymat (pensons aux *Lettres portugaises* de Guilleragues dont la paternité fait encore débat de nos jours !) et échapper aux inconvénients de la notoriété
- par jeu (on pourra évoquer le cas de Romain Gary qui obtient deux fois le prestigieux Prix Goncourt, d'abord en 1956 avec *les Racines du Ciel*, sous son nom, puis en 1975 avec *la Vie devant soi*, dissimulé sous le nom d'Émile Ajar. Gary pousse le jeu plus loin en confiant l'identité d'Émile Ajar à son neveu Paul Pavlowitch, qui devient le visage officiel du pseudonyme. Celui-ci se prête au jeu, donne des interviews et accepte les lauriers du succès en lieu et place de Gary. Cette supercherie, savamment orchestrée, permet à Gary de rester dans l'ombre tout en observant la réception de son œuvre sous une identité nouvelle.)
- « les livres n'ont pas besoin de leurs auteurs. Ils ont besoins de lecteurs » Elena Ferrante, *The Guardian*, 2016

Pour aller plus loin :

- Sylvie Ducas, « L'anonymat littéraire : dans les coulisses de l'auteur », *The Conversation*, 16 octobre 2016 :
<https://theconversation.com/lanonymat-litteraire-dans-les-coulisses-de-lauteur-66998>
- Giorgia Alù, « Elena Ferrante ou le succès littéraire d'une auteure mystère », *The Conversation*, 21 juillet 2016 :
<https://theconversation.com/elena-ferrante-ou-le-succes-litteraire-dune-auteure-mystere-62732>
- Tom Geue, « Pourquoi il faut respecter l'anonymat d'Elena Ferrante », *The Conversation*, 5 octobre 2016 :
<https://theconversation.com/pourquoi-il-faut-respecter-lanonymat-delena-ferrante-66506>

Activité 3 : entrer dans le spectacle par son texte

L'enseignant-e pourra lire l'incipit du roman d'Elena Ferrante :

« Un après-midi d'avril, aussitôt après le déjeuner, mon mari m'annonça qu'il voulait me quitter. Il me le dit tandis que nous débarrassions la table, que les enfants se chamaillaient comme à l'ordinaire dans une autre pièce, et que le chien rêvait en grognant devant le radiateur. Il m'affirma qu'il était confus, qu'il était en train de vivre de bien mauvais moments faits de fatigue, d'insatisfaction, de lâcheté, peut-être. Il parla longtemps de nos quinze années de mariage, de nos enfants, et il admit volontiers qu'il n'avait rien à nous reprocher ni à moi, ni à eux, il garda comme toujours une attitude digne, excepté un geste excessif de la main droite lorsqu'il m'expliqua, avec une grimace enfantine, que des voix légères, une sorte de susurrement, étaient en train de le pousser ailleurs. Puis il se déclara coupable de tout ce qui arrivait et il referma prudemment la porte de l'appartement derrière lui, me laissant pétrifiée auprès de l'évier. »

Ces premières lignes peuvent donner lieu à plusieurs exploitations en classe de français :

- travailler sur la notion d'incipit : qu'est-ce que le texte apprend au lecteur sur les personnages, le temps, le lieu, l'action ?
- travailler sur la forme du récit : le ton neutre et purement objectif de la restitution des événements
- travailler sur les formes du discours et ici, plus spécifiquement, sur le discours rapporté

En prolongement, l'enseignant-e pourra proposer des exercices d'écriture :

- réécrire la scène d'un autre point de vue (celui de Mario, celui des enfants, celui du chien...)
- réécrire la scène sous forme de dialogue donnant à entendre les voix de tous les personnages présents
- réécrire la scène dans une tonalité différente (comique, tragique, énervée, etc) à la manière des Exercices de style de Queneau.

Avec des élèves d'atelier ou de spécialité théâtre, on pourra faire travailler au plateau :

- soit la mise en espace et en voix de cet incipit
- soit travailler sous forme d'improvisation la scène en faisant dialoguer tous les personnages

Activité 4 : entrer dans le spectacle par son thème

La pièce mise en scène par Gaia Saitta est, au-delà du drame familial bourgeois de la situation initiale, un spectacle politique et féministe : à travers l'histoire d'Olga, elle raconte l'histoire des femmes de la génération de sa mère ou de sa grand-mère qui ont vécu enfermées dans les traditions patriarcales qui n'ont pas pu disposer de leurs vies et encore moins de leurs corps. Cette situation qui semble se reproduire dans une Italie contemporaine dirigée par une coalition de partis de droite et d'extrême droite, rend ce spectacle encore plus nécessaire pour rappeler que les combats ne sont jamais définitivement gagnés.

Les Jours de mon abandon permet d'aborder un des thèmes du programme d'HLP en classe de Terminale, « La recherche de soi » autour des trois enjeux de l'éducation, la transmission et l'émancipation. Plus spécifiquement, il est ici question de l'émancipation des femmes.



École de filles en 1960

On pourra proposer, dans le cadre du programme, la lecture d'extraits de textes illustrant les enjeux de l'éducation et de l'émancipation féminines (textes disponibles dans les Ressources) :

- Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre 81, 1782.
- Colette, *Claudine à l'école*, 1900.
- Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 1949.

L'enseignant-e pourra aussi proposer le visionnage de la pièce d'Ibsen, *Une maison de poupée* (1879) et donner à commenter comme **entraînement à l'épreuve du baccalauréat** cette citation extraite de la pièce dans laquelle la protagoniste, Nora, s'adresse à son mari, Thorvald :

« Je dois faire ma propre éducation. Et tu n'es pas homme à pouvoir m'y aider. Je dois être seule pour cela. Et c'est pourquoi je te quitte. [...] Je crois que je suis d'abord et avant tout un être humain, au même titre que toi – ou en tout cas je dois m'efforcer de le devenir [...] Je ne peux plus me contenter de ce que les gens disent ni de ce qui est dans les livres. Je dois penser par moi-même et tâcher d'y voir plus clair. »

Pour aller plus loin :

Exposition sur le site de la BNF : « L'école des filles »

<https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/lecole-des-filles>

En aval du spectacle

Activité 1 : le décor

« Nous sommes chez Olga. Son appartement, sa cuisine, le bureau du mari, tous les espaces quotidiens d'Olga sont à l'image de la société qui la tient en laisse. Pour reformuler les relations, il faut repenser les espaces, les faire sauter et se les réapproprier. Pour mettre la maison sur scène, il faut faire un geste radical. Avec la scénographe Paola Villani, nous décidons de la faire exploser. La scène est un chantier : de l'ancienne maison, il n'y a plus que l'ossature métallique.

Les cloisons ont volé en éclats. La frontière entre intérieur et extérieur n'existe plus. On voit simultanément l'espace physique et l'espace mental d'Olga – sa tête, son cœur, là où il n'y a plus ni vrai ni faux, ni repères.

Entre dedans et dehors. Ni avant, ni après. Jour/nuît. Ouvert/fermé. Souffle/apnée. Une seule question persiste : est-on dans la destruction ou la construction ? »

À la lumière de cet extrait du dossier de presse, l'enseignant·e demandera aux élèves de commenter le travail de décor et son utilisation pour symboliser les paysages mentaux d'Olga et donner à voir sa destruction puis sa reconstruction intérieure. La maison est aussi le symbole de l'enfermement de la femme, de son assignation à résidence dans une fonction qu'elle n'a pas choisie et dans laquelle elle ne se reconnaît pas, ou plus. Détruire ce cadre qui enferme et aliène (on pourra à cet égard faire remarquer aux élèves toutes les scènes autour des clés perdues, des portes qui ne s'ouvrent plus et les commentaires graveleux des ouvriers autour du symbolisme de la clé et de la serrure...), c'est détruire un symbole du patriarcat.



© Anna Van Waeg

À l'opposé, on pourra commenter la manière dont le décor et la lumière font de la chambre des enfants un espace plus habitable, intouchable, comme le lieu d'une sorte de pureté à préserver.

Activité 2 : l'ombre

Gaia Saitta écrit dans le dossier du spectacle :

« Il faut donner corps à l'ombre d'Olga.

La Pauvrette est une ombre, celle d'Olga, son inconscient, sa partie cachée. Le fait que la Pauvrette se soit noyée est la cause directe de l'apnée d'Olga. La Pauvrette est Olga. »

L'enseignant·e pourra ainsi amener les élèves, en particulier de spécialité théâtre, à réfléchir à la place et à la signification d'une ombre sur un plateau :

- quel est son rôle ?
- que représente ce travail de lumière en lien avec l'histoire ?

Activité 3 : travail au plateau

Le corps joue un rôle fondamental dans ce spectacle : qu'il s'agisse de celui du personnage qui se décompose, se délite dans l'expérience de l'abandon, mais aussi plus largement dans le traitement très organique du son, du souffle et des battements du cœur. Le corps est aussi verbalisé : que ce soit à travers le récit de la mort de la Pauvrette ou dans la violence d'une parole crue, sexualisée, volontiers vulgaire et ordurière.

Mais on peut aussi penser à l'importance des figures animales dans ce spectacle : les enfants privés de voix, le chien Otto ou encore les fourmis...

S'il semble difficile d'aborder le langage et le choix de la vulgarité avec des élèves de lycée, on peut cependant travailler sur le corps dans l'espace scénique et le jeu non verbal.

Exercice 1 : les participant·e·s se déplacent dans la salle, l'enseignant·e donne le nom d'un animal et chacun essaie de progressivement prendre des attitudes de cet animal, sans se mettre à 4 pattes ou ramper, mais en intégrant à son propre corps des caractéristiques de l'animal.

Dans un second temps, on peut demander au contraire aux participant·e·s d'adopter des traits de ces animaux pour se construire un personnage humain.

Une fois qu'on a essayé un certain nombre d'animaux, on peut passer à des improvisations à 2, où chacun se voit attribuer un animal par les autres membres du groupe, et il joue cet animal.

Exercice 2 : travailler la métamorphose. On part d'une scène de dialogue banale (scène de rencontre, dîner entre amis, réunion de travail...) et petit à petit, chaque personnage se transforme en animal.

RESSOURCES

Sur le roman d'Elena Ferrante et son adaptation au théâtre :

- Une présentation du roman d'Elena Ferrante dans l'émission « Un livre, un jour » :
<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/2563019001/elena-ferrante-les-jours-de-mon-abandon>
- Une présentation du spectacle par la metteuse en scène et actrice Gaia Saitta :
<https://www.instagram.com/reel/DAQ7w9ntNcB/>

Sur l'autrice, Elena Ferrante et l'anonymat littéraire :

- Sylvie Ducas, « L'anonymat littéraire : dans les coulisses de l'auteur », *The Conversation*, 16 octobre 2016 :
<https://theconversation.com/lanonymat-litteraire-dans-les-coulisses-de-lauteur-66998>
- Giorgia Alù, « Elena Ferrante ou le succès littéraire d'une auteure mystère », *The Conversation*, 21 juillet 2016 :
<https://theconversation.com/elena-ferrante-ou-le-succes-litteraire-dune-auteure-mystere-62732>
- Tom Geue, « Pourquoi il faut respecter l'anonymat d'Elena Ferrante », *The Conversation*, 5 octobre 2016 :
<https://theconversation.com/pourquoi-il-faut-respecter-lanonymat-delena-ferrante-66506>

Sur l'éducation des filles :

Exposition sur le site de la BNF : « L'école des filles » :

<https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/lecole-des-filles>

ANNEXES

Extraits de textes illustrant les enjeux de l'éducation et de l'émancipation féminines (HLP terminale) :

1) Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre 81 (extrait), (1782) :

Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence & à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer & réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait de me tenir, je recueillis avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher.

Cette utile curiosité, en servant à m'instruire, m'apprit encore à dissimuler ; forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré : j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure. Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie ; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir. Je me suis travaillée avec le même soin & plus de peine, pour réprimer les symptômes d'une joie inattendue. C'est ainsi que j'ai su prendre sur ma physionomie, cette puissance dont je vous ai vu quelquefois si étonné.

J'étais bien jeune encore, & presque sans intérêt ; mais je n'avais à moi que ma pensée, & je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la surprendre contre ma volonté. Munie de ces premières armes, j'en essayai l'usage : non contente de ne plus me laisser pénétrer, je m'amusais à me montrer sous des formes différentes ; sûre de mes gestes, j'observais mes discours ; je réglais les uns & les autres, suivant les circonstances, ou même seulement suivant mes fantaisies : dès ce moment, ma façon de penser fut pour moi seule, & je ne montrai plus que celle qu'il m'était utile de laisser voir.

Ce travail sur moi-même avait fixé mon attention sur l'expression des figures & le caractère des physionomies ; & j'y gagnai ce coup d'œil pénétrant, auquel l'expérience m'a pourtant appris à ne pas me fier entièrement ; mais qui, en tout, m'a rarement trompée.

Je n'avais pas quinze ans, je possédais déjà les talents auxquels la plus grande partie de nos politiques doivent leur réputation, & je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir.

Vous jugez bien que, comme toutes les jeunes filles, je cherchais à deviner l'amour & ses plaisirs : mais n'ayant jamais été au couvent, n'ayant point de bonne amie, & surveillée par une mère vigilante, je n'avais que des idées vagues & que je ne pouvais fixer ; la nature même, dont assurément je n'ai eu qu'à me louer depuis, ne me donnait encore aucun indice. On eût dit qu'elle travaillait en silence à perfectionner son ouvrage. Ma tête seule fermentait ; je n'avais pas l'idée de jouir, je voulais savoir ; le désir de m'instruire m'en suggéra les moyens.

Je sentis que le seul homme avec qui je pouvais parler sur cet objet sans me compromettre, était mon confesseur. Aussitôt je pris mon parti ; je surmontai ma petite honte ; & me vantant d'une faute que je n'avais pas commise, je m'accusai d'avoir fait *tout ce que font les femmes*. Ce fut mon expression ; mais en parlant ainsi, je ne savais, en vérité, quelle idée j'exprimais. Mon espoir ne fut ni tout à fait trompé, ni entièrement rempli ; la crainte de me trahir

m'empêchait de m'éclairer : mais le bon Père me fit le mal si grand, que j'en conclus que le plaisir devait être extrême ; & au désir de le connaître, succéda celui de le goûter.

Je ne sais où ce désir m'aurait conduite ; & alors dénuée d'expérience, peut-être une seule occasion m'eût perdue : heureusement pour moi, ma mère m'annonça peu de jours après que j'allais me marier ; sur-le-champ la certitude de savoir éteignit ma curiosité, & j'arrivai vierge entre les bras de M. de Merteuil.

J'attendais avec sécurité le moment qui devait m'instruire, & j'eus besoin de réflexion pour montrer de l'embarras & de la crainte. Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce, ne me présentait qu'une occasion d'expérience : douleur & plaisir, j'observai tout exactement, & ne voyais dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir & à méditer. Ce genre d'étude parvint bientôt à me plaire : mais fidèle à mes principes, & sentant, peut-être par instinct, que nul ne devait être plus loin de ma confiance que mon mari, je résolus, par cela seul que j'étais sensible, de me montrer impassible à ses yeux. Cette froideur apparente fut par la suite le fondement inébranlable de son aveugle confiance ; j'y joignis, par une seconde réflexion, l'air d'étourderie qu'autorisait mon âge ; & jamais il ne me jugea plus enfant que dans les moments où je jouais avec plus d'audace.

Cependant, je l'avouerai, je me laissai d'abord entraîner par le tourbillon du monde, & me livrai toute entière à ses distractions futiles. Mais au bout de quelques mois, M. de Merteuil m'ayant menée à sa triste campagne, la crainte de l'ennui fit revenir le goût de l'étude ; & ne m'y trouvant entourée que de gens dont la distance avec moi me mettait à l'abri du soupçon, j'en profitai pour donner un champ plus vaste à mes expériences. Ce fut là, surtout, que je m'assurai que l'amour, qu'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte.

La maladie de M. de Merteuil vint interrompre de si douces occupations ; il fallut le suivre à la ville où il revenait chercher des secours. Il mourut, comme vous savez, peu de temps après ; & quoique à tout prendre, je n'eusse pas à me plaindre de lui, je n'en sentis pas moins vivement le prix de la liberté qu'allait me donner mon veuvage, & je me promis bien d'en profiter.

Ma mère comptait que j'entrerais au couvent, ou reviendrais vivre avec elle. Je refusai l'un & l'autre parti ; & tout ce que j'accordai à la décence, fut de retourner dans cette même campagne, où il me restait bien encore quelques observations à faire.

Je les fortifiai par le secours de la lecture ; mais ne croyez pas qu'elle fût toute du genre que vous supposez. J'étudiai nos mœurs dans les romans ; nos opinions dans les philosophes ; je cherchai même dans les moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, & je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, & de ce qu'il fallait paraître. Une fois fixée sur ces trois objets, le dernier seul présentait quelques difficultés dans son exécution ; j'espérai les vaincre, & j'en méditai les moyens.

Je commençais à m'ennuyer de mes plaisirs rustiques, trop peu variés pour ma tête active ; je sentais un besoin de coquetterie qui me raccommoda avec l'amour ; non pour le ressentir à la vérité, mais pour l'inspirer & le feindre. En vain m'avait-on dit, & avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment ; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un auteur, le talent d'un comédien. Je m'exerçai dans les deux genres, & peut-être avec quelque succès ; mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité.

Un an se passa dans ces occupations différentes. Mon deuil me permettant alors de reparaître, je revins à la ville avec mes grands projets ; je ne m'attendais pas au premier obstacle que j'y rencontrai.

Cette longue solitude, cette austère retraite, avaient jeté sur moi un vernis de prudence qui effrayait nos plus agréables : ils se tenaient à l'écart, & me laissaient livrée à une foule d'ennuyeux, qui tous prétendaient à ma main. L'embarras n'était pas de les refuser ; mais plusieurs de ces refus déplaisaient à ma famille, & je passais dans ces tracasseries intérieures le temps dont je m'étais promis un si charmant usage. Je fus donc obligée, pour rappeler les uns & éloigner les autres, d'afficher quelques inconséquences, & d'employer à nuire à ma réputation le soin que je comptais mettre à la conserver. Je réussis facilement, comme vous pouvez croire. Mais n'étant emportée par aucune passion, je ne fis que ce que je jugeai nécessaire, & mesurai avec prudence les doses de mon étourderie.

Dès que j'eus touché le but que je voulais atteindre, je revins sur mes pas & fis honneur de mon amendement à quelques-unes de ces femmes, qui, dans l'impuissance d'avoir des prétentions à l'agrément, se rejettent sur celles du mérite & de la vertu. Ce fut un coup de partie qui me valut plus que je n'avais espéré. Ces reconnaissantes duègnes s'établirent mes apologistes ; & leur zèle aveugle pour ce qu'elles appelaient leur ouvrage, fut porté au point qu'au moindre propos qu'on se permettait sur moi, tout le parti prude criait au scandale & à l'injure. Le même moyen me valut encore le suffrage de nos femmes à prétentions, qui, persuadées que je renonçais à courir la même carrière qu'elles, me choisirent pour l'objet de leurs éloges, toutes les fois qu'elles voulaient prouver qu'elles ne médisaient pas de tout le monde.

Cependant ma conduite précédente avait ramené les amants ; & pour me ménager entre eux & mes fidèles protectrices, je me montrai comme une femme sensible, mais difficile, à qui l'excès de sa délicatesse fournissait des armes contre l'amour.

Alors je commençai à déployer sur le grand théâtre les talents que je m'étais donnés. Mon premier soin fut d'acquérir le renom d'invincible. Pour y parvenir, les hommes qui ne me plaisaient point furent toujours les seuls dont j'eus l'air d'accepter les hommages. Je les employais utilement à me procurer les honneurs de la résistance, tandis que je me livrais sans crainte à l'amant préféré. Mais, celui-là, ma feinte timidité ne lui a jamais permis de me suivre dans le monde ; & les regards du cercle ont été, ainsi, toujours fixés sur l'amant malheureux.

2) Colette, *Claudine à l'école*, (1900) :

Monsieur Blanchot pose dans un coin sa canne à béquille d'argent, et commence par horripiler, tout d'abord, la Directrice (bien fait !) en l'entraînant près de la fenêtre, pour lui parler programmes de brevet, zèle, assiduité, et allez donc ! Elle l'écoute, elle répond : « Oui, Monsieur l'Inspecteur. » Ses yeux se reculent et s'enfoncent ; elle a sûrement envie de le battre. Il a fini de la raser, c'est à notre tour.

— Que lisait cette jeune fille, quand je suis entré ?

La jeune fille, Anaïs, cache le papier buvard rose qu'elle mastiquait et interrompt le récit, évidemment scandaleux, qu'elle déversait dans les oreilles de Marie Belhomme qui, choquée, cramoisie, mais attentive, roule ses yeux d'oiseau avec un effarement pudique. Sale Anaïs ! Qu'est-ce que ça peut bien être que ces histoires-là ?

— Voyons, mon enfant, dites vous ce que vous lisiez.

— *La Robe*, Monsieur l'Inspecteur.

— Veuillez reprendre.

Elle recommence, avec des mines faussement intimidées, pendant que Blanchot nous examine de ses yeux vert sale. Il blâme toute coquetterie, et ses sourcils se froncent quand il voit un velours noir sur un cou blanc, ou des frisettes qui volent sur le front et les tempes. Moi, il m'attrape à chacune de ses visites, à cause de mes cheveux toujours défaits et bouclés, et aussi des grandes collerettes blanches, plissées, que je porte sur mes robes sombres. C'est pourtant d'une simplicité que j'aime, mais assez gentille pour qu'il trouve mes costumes affreusement répréhensibles. La grande Anaïs a terminé *la Robe* et il lui en fait analyser logiquement (oh ! là ! là !) cinq ou six vers. Puis il lui demande :

— Mon enfant, pourquoi avez-vous noué ce velours « nouâr » après (*sic*) votre cou ?

(Ça y est ! Qu'est-ce que je disais ? Anaïs, démontée, répond bêtement que « c'est pour tenir chaud ». Gourde sans courage !)

— Pour vous tenir chaud, dites-vous ? Mais ne pensez-vous point qu'un foulard remplirait mieux cet office ?

(Un foulard ! Pourquoi pas un passe-montagne, antique rasoir ? Je ne peux pas m'empêcher de rire, ce qui attire son attention sur moi.)

— Et vous, mon enfant, pourquoi êtes-vous ainsi décoâffée et les cheveux pendants, au lieu de les porter tordus sur la tête et retenus par des épingles ?

— Monsieur l'Inspecteur, ça me donne des migraines.

— Mais vous pourriez au moins les tresser, je crois ?

— Oui, je le pourrais, mais papa s'y oppose.

Il me tanne, je vous dis ! Après un petit claquement de lèvres désapprobateur, il va s'asseoir et tourmente Marie sur la guerre de Sécession, une des Jaubert sur les côtes d'Espagne, et l'autre sur les triangles rectangles. Puis il m'envoie au tableau noir, et m'enjoint de tracer un cercle. J'obéis. C'est un cercle... si on veut.

— Inscrivez dedans une rosace à cinq feuilles. Supposez qu'elle est éclairée de gauche, et indiquez par des traits forts les ombres que reçoivent les feuilles.

Ça, ça m'est égal. S'il avait voulu me faire chiffrer je n'en sortais pas ; mais les rosaces et les ombres, ça me connaît. Je m'en tire assez bien, au grand ennui des Jaubert qui espéraient sournoisement me voir grondée.

— C'est... bien. Oui, c'est assez bien. Vous subissez cette année l'examen de brevet ?

— Oui, monsieur l'Inspecteur, au mois de juillet.

— Pis, ne voulez-vous point entrer à l'École Normale après ?

— Non, monsieur l'Inspecteur, je rentrerai dans ma famille.

— Ah ? Je crois en effet que vous n'avez point la vocation de l'enseignement. C'est regrettable. Il me dit cela du même ton que : « Je crois que vous êtes une infanticide ». Pauvre homme, laissons-lui ses illusions !

3) Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, (1949) :

« 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. En 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. Le drame de la naissance, celui du sevrage se déroulent de la même manière pour les nourrissons des deux sexes ; ils ont les mêmes intérêts et les mêmes plaisirs ; la succion est d'abord la source de leurs sensations les plus agréables ; [...] leur développement génital est analogue ; ils explorent leur corps avec la même curiosité et la même indifférence ; [...] dans la mesure où déjà leur sensibilité s'objective, elle se tourne vers la mère : c'est la chair féminine douce, lisse élastique qui suscite des désirs sexuels et ces désirs sont préhensifs ; c'est d'une manière agressive que la fille, comme le garçon, embrasse sa mère, la palpe, la caresse ; ils ont la même jalousie s'il naît un nouvel enfant ; ils la manifestent par les mêmes conduites : colères, bouderie, troubles urinaires ; ils recourent aux mêmes coquetteries pour capter l'amour des adultes. Jusqu'à douze ans la fillette est aussi robuste que ses frères, elle manifeste les mêmes capacités intellectuelles ; il n'y a aucun domaine où il lui soit interdit de rivaliser avec eux. Si, bien avant la puberté, et parfois même dès sa toute petite enfance, elle nous apparaît déjà comme sexuellement spécifiée, ce n'est pas que de mystérieux instincts immédiatement la vouent à la passivité, à la coquetterie, à la maternité : c'est que l'intervention d'autrui dans la vie de l'enfant est presque originelle et que dès ses premières années sa vocation lui est impérieusement insufflée. » La femme n'a jamais eu ses chances « Les accomplissements personnels sont presque impossibles dans les catégories humaines collectivement maintenues dans une situation inférieure. 'Avec des jupes, où voulez-vous qu'on aille?' demandait Marie Bashkirtseff. Et Stendhal : 'Tous les génies qui naissent femmes sont perdus pour le bonheur du public.' À vrai dire, on ne naît pas génie : on le devient ; et la condition féminine a rendu jusqu'à présent ce devenir impossible.

Les antiféministes tirent de l'examen de l'histoire deux arguments contradictoires : 1° les femmes n'ont jamais rien créé de grand ; 2° la situation de la femme n'a jamais empêché l'épanouissement des grandes personnalités féminines. Il y a de la mauvaise foi dans ces deux affirmations ; les réussites de quelques privilégiées ne compensent ni n'excusent l'abaissement systématique du niveau collectif ; et que ces réussites soient rares et limitées prouve précisément que les circonstances leur sont défavorables. Comme l'ont soutenu Christine de Pisan, Poulain de la Barre, Condorcet, Stuart Mill, Stendhal, dans aucun domaine la femme n'a jamais eu ses chances. C'est pourquoi aujourd'hui un grand nombre d'entre elles réclament un nouveau statut ; et encore une fois, leur revendication n'est pas d'être exaltées dans leur féminité : elles veulent qu'en elles-mêmes comme dans l'ensemble de l'humanité la transcendance l'emporte sur l'immanence ; elles veulent qu'enfin leur soient accordés les droits abstraits et les possibilités concrètes sans la conjugaison desquels la liberté n'est qu'une mystification. Cette volonté est en train de s'accomplir. Mais la période que nous traversons est une période de transition ; ce monde qui a toujours appartenu aux hommes est encore

entre leurs mains ; les institutions et les valeurs de la civilisation patriarcale en grande partie se survivent. Les droits abstraits sont bien loin d'être partout intégralement reconnus aux femmes : en Suisse, elles ne votent pas encore ; en France la loi de 1942 maintient sous une forme atténuée les prérogatives de l'époux. Et les droits abstraits, nous venons de le dire, n'ont jamais suffi à assurer à la femme une prise concrète sur le monde : entre les deux sexes, il n'y a pas aujourd'hui encore de véritable égalité. »

