

ODEON

Théâtre de l'Europe

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

du 20 au 26 septembre 2013 / Ateliers Berthier 17^e

Die gelbe Tapete Le Papier peint jaune d'après Charlotte Perkins Gilman

mise en scène de Katie Mitchell

Théâtre de l'Europe
direction Luc Béraud

NO
ON
OD
ON

DIE GELBE TAPETE
LE PAPIER PEINT JAUNE



20 - 26 septembre 2013

Charlotte Perkins Gilman
Katie Mitchell

en allemand, surtitré

Judith Engel
Ulrich Lenz
Tina Scholz
Ina Schabert
Luisa Wollner
Christian Gawlich
et Jesse Mazuch
Maurice Winkler

à la recherche de
la couleur du papier
jaune, c'est la couleur
du papier.

Location 21 11 25 12
8 11 25 12 12 12

Location 21 11 25 12



Die gelbe Tapete Le Papier peint jaune
d'après Charlotte Perkins Gilman

mise en scène de Katie Mitchell

en allemand, surtitré

durée : 1h20 sans entracte

version anglaise de
Lyndsey Turner

lumières
Jack Knowles

traduction en allemand
Gerhild Steinbuch

bruitage
Ruth Sullivan

scénographie
Giles Cadle

dramaturgie
Maja Zade

costumes
Helen Lovett Johnson

avec
Iris Becher, Judith Engel,
Cathlen Gawlich, Ursina
Lardi, Tilman Strauß, Luise
Wolfram et Andreas Hartmann,
Stefan Kessissoglou (caméras)

cinéaste
Grant Gee

vidéo
Jonathon Lyle

créé
le 15 février 2013 à la
Schaubühne am Lehniner Platz
- Berlin

musique
Paul Clark

création son
Gareth Fry et Melanie Wilson

production
Schaubühne am Lehniner Platz
- Berlin

En partenariat avec :

arte



Équipe des relations avec le public

Public de l'enseignement

Christophe Teillout / 01 44 85 40 39 / christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Formation

Emilie Dauriac / 01 44 85 40 33 / emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Groupes adultes, associations, CE

Carole Julliard / 01 44 85 40 88 / carole.julliard@theatre-odeon.fr

Public du champ social, de la proximité des Ateliers Berthier – accessibilité et handicap

Alice Hervé / 01 44 85 40 47 / alice.herve@theatre-odeon.fr

- p. 4 Katie Mitchell
- p. 6 Présentation du spectacle
- p. 7 *Le Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman
- p. 8 Extraits de la nouvelle
- p. 10 Katie Mitchell : entretien par Summer Banks
- p. 14 Critiques du spectacle (en allemand)
- p. 19 Théâtre et cinéma
 - p. 19 Stéphane Lépine, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps »
 - p. 23 Autres exemples de recours aux techniques du cinéma par le théâtre
- p. 25 Du point de vue de la psychiatrie
 - p. 25 Entretien avec la psychiatre Sarah Stern par Daniel Loayza
 - p. 29 Joséphine Lebard, « Dépression post-partum... »
 - p. 32 Louis-Victor Marcé, *Traité de la folie des femmes enceintes...*
- p. 33 En écho avec la pièce
 - p. 33 Freud, *L'Inquiétante étrangeté*
 - p. 34 Proust, *La Prisonnière*
 - p. 35 Gell, *L'Art et ses agents*
 - p. 36 Jonathan Sutton : une adaptation picturale du *Papier peint jaune*
- p. 37 Bibliographie

Katie Mitchell

Katie Mitchell est née en 1964 à Reading (Grande-Bretagne). Après des études d'anglais au Magdalen College d'Oxford, elle fait ses débuts au King's Head Theatre de Londres et commence une carrière d'assistante en 1988, puis fonde sa propre compagnie, « Classics On A Shoestring », signant dès 1994 ses propres spectacles tout en devenant metteur en scène résident de la Royal Shakespeare Company. C'est dans ce cadre qu'elle met en scène *Les Phéniciennes* d'Euripide, qui lui vaut en 1996 le Prix du Meilleur Metteur en Scène décerné par l'Evening Standard. Également metteur en scène résident du Royal Court Theatre, à Londres, entre 2000 et 2005, elle est devenue en 2003 metteur en scène associée au Royal National Theatre, où ses premières présentations remontent à 1994. Elle y a notamment monté *The Waves* (*Les Vagues*), d'après le roman de Virginia Woolf, *Attempts On Her Life* (*Atteintes à sa vie*), par Martin Crimp (l'un de ses auteurs de prédilection, avec qui elle a fréquemment collaboré), ou encore ... *some trace of her* d'après *L'Idiot* de Dostoïevski.

Katie Mitchell a également créé des œuvres dramatiques et des opéras à Dublin, Copenhague, Milan, New York, Stockholm, Cologne, au Festival de Salzbourg, au Festival d'Avignon, à la Schaubühne de Berlin, où elle a monté en 2010 une *Mademoiselle Julie* librement adaptée de l'œuvre de Strindberg. En 2012, au Festival d'Aix-en-Provence, elle a créé *Written on skin* de Martin Crimp et George Benjamin, qui sera repris à l'Opéra Comique dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en novembre 2013.

Source : ODEON, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, 2013, p. 18.

Texte également accessible via le site internet de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à :

<<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/05/14/die-gelbe-tapete?qt-onglets-spectacle=metteur-en-scene#qt-onglets-spectacle>>



« Je souhaiterais pouvoir guérir plus vite.
Mais je ne dois pas y penser. Ce papier peint me regarde
comme s'il *savait* l'influence nocive qu'il exerce ! »

Charlotte Perkins Gilman. *Le Papier peint jaune*

Présentation du spectacle

Le Papier peint jaune est un texte encore trop peu connu en France, malgré de belles traductions récentes. Son auteur, Charlotte Perkins Gilman, fut l'une des principales militantes de la cause féministe au tournant du XX^{ème} siècle. En 1890, quelques années après avoir souffert un épisode aigu de dépression postnatale, elle écrivit en deux jours une nouvelle destinée à régler quelques comptes avec le pouvoir masculin et médical : sous prétexte de lui prescrire une «cure de repos», un savant docteur spécialiste des affections nerveuses avait failli la faire basculer tout à fait dans la démence... De cette sinistre expérience de privation sensorielle et intellectuelle, Gilman tira un récit devenu classique : le journal intime tenu par une jeune mère que son époux, qui est aussi son médecin, enferme pour son bien dans une pièce sombre et défraîchie, entièrement tapissée d'un vieux papier peint jaune à motifs. Peu à peu, surmontant son dégoût initial, l'héroïne anonyme s'attache à examiner ce papier, à y distinguer des formes, puis des présences en mouvement... Mitchell a choisi de s'attarder sur cette souffrance parfois mal connue et reconnue aujourd'hui encore, ce moment de la vie où une femme, fragilisée par la maternité, peut se sentir comme prise au piège des rôles familiaux et sociaux qui lui sont proposés. Pour cela, la metteuse en scène a d'abord fait transposer la nouvelle dans le Berlin du XXI^{ème} siècle. Elle a ensuite mobilisé les ressources dramatiques et plastiques qui ont fait sa réputation. Le récit de Gilman se double ici d'une autre action, celle des caméras qui le captent, de la bruiteuse qui fabrique sous nos yeux les ambiances sonores, du monteur vidéo élaborant en direct le film de la représentation projeté sur grand écran. Enfin, à la pullulation techno-schizoïde des espaces et des événements (théâtraux / cinématographiques, produits / postproduits, montrés / projetés), Katie Mitchell a ajouté le dédoublement de son héroïne, nommée Anna : ses pensées sont énoncées à voix haute par Ursina Lardi ; son corps, ses gestes, ses émotions sont confiés à Judith Engel, qui joue magnifiquement avec la scène et la caméra pour composer à fleur de peau, en deux langues à la fois – celles du théâtre et du cinéma – le saisissant tableau d'une douleur.

Source : *ODEON*, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, 2013, p. 18.

Texte également accessible via le site internet de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à :

<<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/05/14/die-gelbe-tapete>>



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey

Le Papier peint jaune de Charlotte Perkins Gilman

Charlotte Perkins est née aux États-Unis en 1860. Elevée par sa mère seule, elle prend très vite conscience des injustices infligées aux femmes.

Peu de temps après son premier mariage – décidé sans enthousiasme – et la naissance de sa fille, elle consulte un « spécialiste des nerfs » renommé, le docteur S. Weir Mitchell, qui lui ordonne « de ne plus toucher à une plume, un pinceau ou un crayon de sa vie ». Elle raconte dans sa biographie qu'elle avait alors presque perdu l'esprit, comme la jeune femme du *Papier peint jaune* (qui paraît, après bien des difficultés, en 1892).

Elle divorce et part en Californie avec sa fille, où commence pour elle une vie très active.

Outre de très nombreux livres – essai, roman, poésie – dont *Women and Economics*, le plus connu, elle écrit dans des journaux, enseigne, voyage et ne cesse de militer à travers les États-Unis et l'Europe, pour le socialisme et les droits des femmes.

Elle se suicide au chloroforme en 1935 en apprenant qu'elle est gravement malade.



Charlotte Perkins Gilman

Texte liminaire du *Papier peint jaune* de Charlotte Perkins Gilman. Paris : Des femmes, 1976, p. 7.

La nouvelle est traduite de l'anglais par le collectif de traduction des éditions des femmes.

Titre original : *The yellow wallpaper*

Une traduction plus récente a été réalisée par Diane de Margerie sous le titre *La Séquestrée* parue aux éditions Phébus en 2008.

Extraits de la nouvelle

Like a broken neck

I think sometimes that if I were only well enough to write a little it would relieve the press of ideas and rest me.

But I find I get pretty tired when I try.

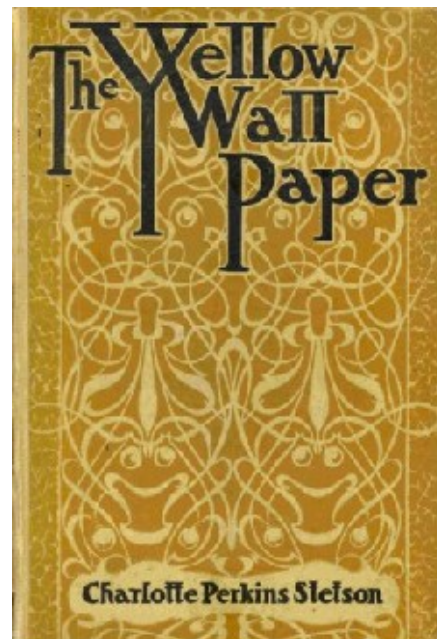
It is so discouraging not to have any advice and companionship about my work. When I get really well, John says we will ask Cousin Henry and Julia down for a long visit; but he says he would as soon put fireworks in my pillow-case as to let me have those stimulating people about now.

I wish I could get well faster.

But I must not think about that. This paper looks to me as if it KNEW what a vicious influence it had!

There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down.

I get positively angry with the impertinence of it and the everlastingness. Up and down and sideways they crawl, and those absurd, unblinking eyes are everywhere. There is one place where two breadths didn't match, and the eyes go all up and down the line, one a little higher than the other.



Comme une nuque brisée

Je me dis parfois que si seulement j'étais en état d'écrire un peu cela soulagerait le bousculement de mes idées et me reposerait.

Mais je constate que je me fatigue beaucoup quand j'essaie.

C'est si décourageant de ne pas avoir de conseils, pas la moindre compagnie pour mon travail. Quand j'irai vraiment mieux, John dit qu'il invitera le cousin Henry et Julia pour une longue visite ; mais il dit qu'il aimerait mieux farcir mon oreiller de feux d'artifice que de me laisser fréquenter en ce moment des gens aussi stimulants.

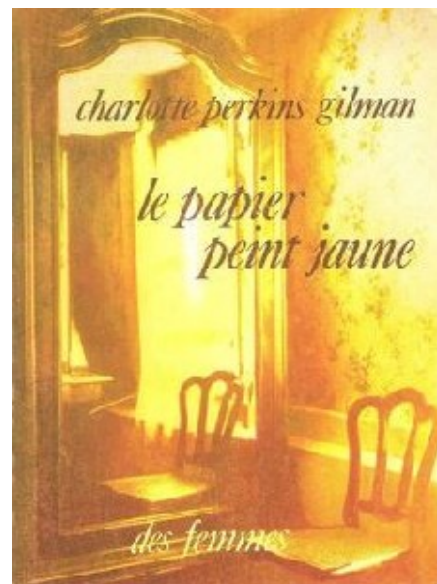
Si seulement je pouvais me rétablir plus vite.

Mais je ne dois pas y penser. Ce papier m'a tout l'air de savoir l'influence pernicieuse qu'il a !

Il y a une zone récurrente où le motif pend comme une nuque brisée et où deux yeux bulbeux vous fixent à l'envers.

Je suis positivement irritée par cette impertinence qui n'en finit pas. En haut, en bas, sur le côté, ils grouillent, et ces yeux absurdes, qui jamais ne clignent, sont partout.

Il y a un endroit où les motifs de deux lés ne coïncident pas, et les yeux montent et descendent le long de la ligne, l'un d'eux un peu au-dessus de l'autre.



Source : ODEON, brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon – Théâtre de l'Europe, 2013, p. 19. Traduction par Daniel Loayza.

Texte également accessible via le site internet de l'Odéon – Théâtre de l'Europe à :

<<http://www.theatre-odeon.eu/fr/2013/05/14/die-gelbe-tapete?qt-onglets-spectacle=metteur-en-scene#qt-onglets-spectacle>>

Première description de la chambre

C'est ainsi que nous nous sommes installés là-haut dans la chambre d'enfants.

C'est une grande pièce très claire qui couvre presque tout l'étage, où l'air et le soleil pénètrent à flots.

De chambre d'enfants, elle a dû être transformée en salle de jeux. Les fenêtres sont encore protégées par des barreaux – à cause des enfants – et des agrès sont scellés dans les murs.

La peinture et le papier peint ont l'air d'avoir subi les assauts d'une horde d'écoliers. Il se décolle, ce papier, par grands lambeaux, tout autour de la tête de lit, aussi loin que j'étende les bras, et en face, sur le mur, près du parquet, une large plaque. Je n'ai jamais vu un papier en plus piteux état.

C'est un de ces motifs tape-à-l'œil et vulgaire, un outrage à l'harmonie, véritablement.

Assez terne pour laisser l'œil s'y égarer à vouloir le suivre, assez appuyé pour continuellement exaspérer le regard et le forcer au décryptage de son dessin. Quand vous tentez d'en suivre les arabesques incertaines et hésitantes, elles vous déçoivent soudain et se suicident – virent à angles aigus, s'exterminent en d'indicibles désordres.

La couleur est repoussante, répugnante presque. D'un jaune douteux et oppressant, étrangement fané par la lente érosion du soleil.

Par endroits, un orange déteint et blafard, ailleurs une teinte malade et sulfureuse.

Par étonnant que les enfants l'aient détesté ! Je le détesterais moi aussi si je devais y vivre longtemps.

Voilà John, je dois cacher mes papiers – il déteste me voir écrire le moindre mot.

Charlotte Perkins Gilman. *Le Papier peint jaune*. Traduit de l'anglais par le collectif de traduction des éditions des femmes. Paris : Des femmes, 1976, p. 13-15.



© Laura Beckman



The Yellow Wallpaper III © hyperphagia
(Deviantart.com)

Katie Mitchell : entretien par Summer Banks

Un thriller multimédia

Summer Banks – Comment avez-vous transposé la nouvelle sous forme dramatique ?

Katie Mitchell – La première chose que nous avons faite a été de donner le texte à lire à un psychiatre de mes amis, parce que je voulais comprendre s'il s'agissait de littérature, de poésie, ou de la description psychiatrique vraiment précise d'un certain état. Il l'a lu et m'a dit qu'il s'agissait d'un portrait classique de la dépression *post partum* – d'une exactitude totale. Ce qui était plutôt excitant ! Nous nous sommes rendu compte que nous avions là des matériaux qui étaient très précis d'un point de vue psychiatrique. Et après cette découverte, nous avons décidé que nous ne voulions pas laisser cette histoire dans les années 1890, son époque d'origine, que nous allions la situer dans l'Allemagne d'aujourd'hui : un couple berlinois qui part à la campagne dans le Brandebourg. Nous avons modernisé l'intrigue, nous l'avons remise à jour, et nous en avons tiré un script en neuf scènes incluant le recours à des caméras *live* au plateau pour conduire le récit.

S. B. – Votre usage du cinéma en direct est devenu si constitutif du projet, si omniprésent, qu'il appelle la question : pourquoi ne pas avoir tout simplement tourné un film ?

K. M. – C'est une bonne question, mais ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que le metteur en scène, de par sa fonction, est toujours dans une position privilégiée face aux acteurs, qu'il est tout près, qu'il peut tout voir. Mais si vous êtes assis au sixième rang, vous ne pouvez déjà plus apercevoir certains détails. De ce point de vue, donc, et il est vraiment important, tout le monde peut avoir accès à l'ensemble des détails les plus subtils du jeu. Et c'est vivant, en direct. Qui dit mieux ? Cela reste fidèle aux détails des processus théâtraux vivants, directs, et en même temps, le public peut voir tous ces détails, en toute équité. Même si une salle de spectacle n'est pas un espace démocratique, quoi qu'on en dise.

S. B. – Trouvez-vous que le recours au film *live* soit devenu pour vous un procédé, une facilité ?

K. M. – Une facilité, jamais. Nous essayons sans cesse de trouver de nouvelles approches : à chaque fois, nous fixons des objectifs artistiques différents. [...] Ici, nous avons essayé d'aller plus loin dans les effets spéciaux : essayez donc de faire la femme derrière le papier peint, c'est vraiment difficile ! à chaque fois, nous repoussons les limites de ce qui est possible, ou nous nous assignons un nouveau but. Cette fois-ci, c'est le côté *thriller* et les hallucinations.

S. B. – Ce ne sont pas les *thrillers* qui manquent dans l'histoire du cinéma...

K. M. – Celui-ci s'inscrit dans la longue tradition des *thrillers* courts où il est question de gens qui habitent des maisons étranges, très claustrophobiques, à l'intérieur desquelles les choses finissent par déraiper. Nous avons aussi revu *Répulsion*, de Polanski – un film sur une femme qui petit à petit devient folle – et nous avons pensé à Hitchcock. Dans la construction du tournage en direct, à mesure que nous mettons



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey

.....

au point le découpage, nous avons passé de merveilleux moments à visionner des films noirs à suspense. Et ce qu'il y a de bien, je crois, c'est que comme ce texte n'est pas très connu en Allemagne, le public ne sait pas comment se termine l'histoire ! Ce qui de notre point de vue est très excitant.

S. B. – Dans le texte original, la description de foules de femmes retenues captives derrière ce papier peint peut être comprise comme caractérisant la position qui est celle des femmes au sein de la société à la fin du 19^e siècle. Quel est le poids de la thématique féministe dans votre mise en scène ?

K. M. – Dans une certaine mesure, cela n'a d'importance que si vous situez le récit dans son époque historique. Et donc, si vous le détachez de son époque, alors il n'est plus cet événement féministe qu'il a été dans les années 1890. Cela étant, il faut souligner qu'il n'y a pas tant de pièces qui parlent de dépression postnatale, même aujourd'hui, et cela en dit long sur notre culture. Les gens n'aiment toujours pas que l'on parle de ménopause, de menstruation, de dépression postnatale ; tous ces phénomènes qui sont ancrés dans le corps féminin ne sont pas souvent abordés sous forme dramatique. Du côté du corps masculin, par contre, on en fait des tonnes, et débrouillez-vous avec ça. Je veux dire, ce n'est pas que ce soit sans intérêt, mais il y en a vraiment beaucoup !
(Rires)

S. B. – Estimez-vous qu'il est de votre responsabilité d'aborder ces questions que pose le féminisme, surtout depuis que vous êtes mère d'une fille ?

K. M. – évidemment, les jeunes filles sont sexualisées tellement plus tôt de nos jours. Je sens, dans mes actions en tant que femme, que je dois pouvoir en rendre compte devant ma fille, ce qui fait que je ne peux pas, dans mon travail, balayer mon identité de genre sous le tapis. Il faut que je fraie une voie pour ma fille, pour ses certitudes et son assise politique. Quand j'étais plus jeune, je me sentais souvent classée, enfermée dans une catégorie, et comme je tenais à ce que l'on fasse preuve d'équité, je ne voulais pas que mon identité de genre soit un problème. Je voulais que le travail ne soit que du travail et qu'il soit jugé comme tel, séparément, mais avec l'âge, je sens que je dois pouvoir être en mesure de rendre des comptes.

S. B. – La crise économique a également eu un impact sur les financements, mais l'Allemagne est parvenue à maintenir ses subsides à un niveau relativement stable...

K. M. – Je ne sais pas trop, mais il me semble que plus ça va mal, plus on a besoin d'art ! Si la crise économique s'aggrave, ce devrait être le dernier poste à sacrifier ! Cela dit, on a évidemment des besoins en matière de santé et d'éducation, ce qui fait que chez nous, nous sommes dans de beaux draps. Il y a beaucoup de coupes budgétaires.

S. B. – Et le budget des arts, en règle générale, est le premier sur la liste. Quelle évolution avez-vous remarquée au Royaume-Uni depuis quelques années ?

K. M. – La commercialisation. Sur ce terrain-là, ce sont les bilans comptables qui décident. Économiquement, c'est un secteur en pleine santé, et l'élan qui l'anime est celui-là : il s'agit de faire de l'argent, non de l'art.



*John Fraser et Catherine Deneuve dans
Répulsion (1965)*



*Roman Polanski dirigeant Catherine
Deneuve dans Répulsion (1965)*

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Die gelbe Tapete

S. B. – Alors comment êtes-vous parvenue à faire de l'art quand même ?

K. M. – En étant rusée.

S. B. – Quel conseil donneriez-vous à de jeunes metteurs en scène britanniques ?

K. M. – Acceptez le fait que vous n'allez pas gagner votre vie et faites l'œuvre que vous voulez faire.

S. B. – Autrement dit, acceptez la perspective d'être un artiste affamé ?

K. M. – Ma génération a démarré dans les années 1980, et ça n'a vraiment pas été facile à cause de Thatcher. Nous étions bel et bien des artistes affamés, et ceux d'aujourd'hui sortent de l'université avec de lourdes dettes. Mais je voudrais malgré tout leur dire : trouvez d'autres sources de revenus et ne vous laissez pas entraîner dans la commercialisation – suivez une ligne artistique très pure. Même si cela implique de monter des structures alternatives, de mettre au point des façons de travailler qui soient hors des structures commerciales traditionnelles. Je crois que c'est cela qu'il faut établir : une culture alternative qui dise « non, les valeurs du théâtre sont importantes et on ne peut pas toujours les reporter sur un bilan comptable ».

S. B. – Comment caractériseriez-vous donc ces valeurs du théâtre ?

K. M. – Nous avons tous connu ce moment où après avoir lu un livre, vu un spectacle, cela résonne si profondément en nous que nous comprenons quelque chose sur nous-mêmes ou sur notre société, et où notre comportement commence imperceptiblement à changer. Le problème sera toujours qu'il n'est pas facile de faire sentir concrètement la valeur de l'expérience qu'est la lecture d'un livre, la contemplation d'une peinture où la présence à un spectacle, mais chacun peut citer un moment où la lecture d'un livre, la contemplation d'un spectacle ou d'une œuvre d'art a affecté et transformé son comportement, ou sa façon de regarder et de comprendre le monde, d'une façon qui, avec le temps, a conduit jusqu'à un certain point de plus haute valeur, à un niveau plus profond, plutôt que de déboucher sur « Ah, je me suis encore fait un peu plus d'argent ». Non, c'est plus profond ; c'est sur un plan métaphysique que j'ai été déplacée, que je me suis enrichie. Et comment vous faites pour quantifier ça ! *(Rires)* Imaginez le monde sans musique, sans danse, sans théâtre ni peintures. Imaginez ça, tout simplement. Ouf ! Peut-être que c'est par ce biais qu'il faut envisager le problème : à quel point ce serait là un monde appauvri.

S. B. – Autre tendance intéressante, le nombre croissant de collaborations internationales...

K. M. – C'est vraiment important : à mesure que les problèmes écologiques évoluent et que les problèmes économiques s'aggravent, nous allons devenir de plus en plus isolés, repliés sur nous-mêmes. L'art reste un espace où cela ne se produit pas. Il y a encore de merveilleux lieux de collaboration et d'échange.

Entretien réalisé à Berlin le 15 février 2013. Traduit de l'anglais par Daniel Loayza (source : exberliner.com).



Tippi Hedren dans Marnie d'Alfred Hitchcock



Tippi Hedren dans Marnie d'Alfred Hitchcock

Critiques du spectacle (en allemand)

Les textes qui suivent réagissent aux toutes premières représentations de *Die gelbe Tapete* au théâtre de la Schaubühne, à Berlin, en février 2013.

Mit terroristischem Selbstmitleid

Die gelbe Tapete – Katie Mitchell lässt Judith Engel an der Schaubühne als Mittelschichtsmutti irre werden.

Berlin, 15. Februar 2013. Am Anfang über der Szene eine kurze Videosequenz: Albernd springt ein junges Paar auf einer winterlichen Straße herum. Die Frau hat ein Baby auf dem Arm, immer wieder wird demonstrativ in die Kamera gewinkt. Irgendwann bemerkt man eine weitere Frau, die der Gruppe apathisch hinterher geht, einen Kinderwagen schiebend. Ehe man weitere Gedanken an sie verschwenden kann, ist das Bild wieder weg.

Man begegnet der apathischen Frau dann auf der Bühne wieder, wo zuvor hektisch ein Szenenbild für sie eingerichtet worden ist: ein abgewohntes großes Dachzimmer mit Kamin und Messingbett. Und einer gelben Tapete mit wild wuchernder Ornamentik. Hier hat sich zuvor der Gatte und ein Kindermädchen ebenso an Arrangements versucht wie ein Kamerateam, das hier Stellung bezog. Links eine Tonkabine, in der die Geräusche live hergestellt werden, die bald die Filmbilder begleiten werden, in denen das Geschehen auf einer Leinwand über der Szene scheinbar wieder zusammengeführt wird, inneres und äußeres gleichermaßen. Rechts eine Tonkabine, in der, wie ein Ausstellungsstück ausgeleuchtet, die Schauspielerin Ursina Lardi an einem Mikrophon steht.

Die britische Regisseurin Katie Mitchell zerlegt in ihren Inszenierungen stets alle Elemente einer Erzählung in ihre Einzelteile, um so die Mittel des Erzählens selbst offenzulegen. Zu zeigen: Hier, so entsteht die Illusion, die ja stets etwas Gemachtes bleibt. Damit erzielt sie in ihren gefeierten Arbeiten oft den Effekt, dass der Prozess der Herstellung dieser Illusion auf der Bühne den eigentlichen *erzählerischen* (und illusionären) Sog erzeugt. In der Berliner Schaubühne tritt nun schließlich Judith Engel in das Zimmer ein, die apathische Frau, um die es in den nächsten 85 Minuten gehen wird.

Die Frau als Teil des Interieurs

Die gelbe Tapete heißt der autobiografisch grundierte Text von Charlotte Perkins Gilman, der die Basis dieses Abends ist – 1891 zuerst erschienen und ein feministischer Schlüsseltext. Denn er nahm in der Schilderung des psychischen Ausnahmezustandes einer jungen Frau ein Bild vorweg, das Virginia Woolf knapp 40 Jahre später in "Ein Zimmer für sich allein", ihrem Plädoyer für das Recht der Frau auf Teilnahme an der Kultur (und am Leben), so auf den Punkt bringen würde: "Frauen sitzen seit Millionen von Jahren im Haus, so dass im Lauf der Zeit die Wände ertränkt sind von ihrer schöpferischen Kraft." In *Die gelbe Tapete* ist das Zimmer, das Virginia Woolf eine Generation später zum Paradigma der Selbstbestimmung der schreibenden Frau gemacht hat, noch Gefängnis und die Frau Teil des Interieurs, in das sie sich auflösen droht.

Nach einer postnatalen Depression ist die junge Frau in Perkins Gilmans



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey

Text von ihrem Mann in ein altes Haus aufs Land gebracht worden. Ihr ist jede Tätigkeit untersagt. Heimlich schreibt sie hin und wieder, stets ihre Entdeckung fürchtend. Schließlich meint sie hinter der Ornamentik der Tapete eine gefangene Frau zu entdecken, die dort auf allen Vieren kriecht. An diese Frau knüpfen sich Befreiungsfantasien, die jedoch am Ende in einem fatalen Schreckensbild festfrieren, in dem das Innen und Außen unentrinnbar zusammenfällt.

Übers Babyphon brüllt der kleine Max

Bei Katie Mitchell nun ist die Geschichte ins Heute gebracht. Das Landhaus ist im Umland vor Berlin verortet. Es gibt ein osteuropäisches Kinderädchen, und den Ehemann spielt Tilman Strauß als sanften Mann von heute, der seine Frau liebend (und auf keinen Fall repressiv) umsorgt und angesichts der Radikalisierung ihrer Verfassung zunehmend hilflos agiert. Übers Babyphon brüllt der kleine Max. Die depressive Mutter schaltet den lästigen Apparat einfach ab. "Ich bin noch nicht soweit", sagt sie mit terroristischem Selbstmitleid, und die Kamera zoomt auf Judith Engels Schmerzensmadonnengesicht, das über der Szene überlebensgroß und drohend auf alles herabblickt. Mit entsetzensgeweitetem Blick sucht das von Iris Becher mit großer Sanftmut gespielte Kindermädchen das Weite.

In der Tonkabine produziert die Schauspielerin Cathleen Gawlich mit höchster Konzentration die Geräusche, die etwa beim Herabgehen einer Holztreppe naturgemäß anfallen. Immer wieder werden die Schauspieler auch zu Kameraleuten, beteiligen sich also nicht nur durchs Spielen, sondern auch durchs Filmen an der Herstellung der Illusion dieses Abends. Das Vergehen von Zeit wird durch dauernd ausgetauschte Garderoben und schnell wechselnde Mahlzeiten (die dann überlebensgroß und allerästhetischst gefilmt wie in Hochglanzlifestylezeitschriften über der Szene erscheinen) kenntlich gemacht. In ihrem Kasten spricht mit größter Präzision Ursina Lardi den Text, mit dem wir Einblick in die Innenwelt der Frau erhalten sollen, die hier mit der Depression ihre Familie in Schach hält. [...].

Esther Slevogt, « Mit terroristischem Selbstmitleid ». *Nachkritik*, http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7755%3Adie-gelbe-tapete-katie-mitchell-laesst-judith-engel-an-der-schaubuehne-als-mittelschichtsmutti-irre-werden&catid=34%3Aschaubuehne-berlin&Itemid=1, 15 février 2013.

Schaubühne: *Die gelbe Tapete*

Katie Mitchell inszeniert nach Charlotte Perkins Gilman einen Live-Film auf der Bühne

The Yellow Wallpaper ist eine Erzählung (kein Theatertext), sie erschien im Jahr 1892. In der Art eines Tagebuches beschreibt eine junge Frau, die mit einem Arzt verheiratet ist, wie dieser sie für ein paar Monate in einem Haus auf dem Lande einquartiert, um ihre Depressionen zu kurieren, sie ruhig zu stellen. Aber immer mehr steigert sich diese Frau in eine Psychose. Sie meint, hinter der verabscheuten Tapete dieses Zimmers eine dort gefangene, kriechende Frau zu sehen. Sie kratzt die Tapete von den Wänden, um diese Frau, die gewissermaßen ihre eigene Existenz spiegelt, zu befreien. Charlotte Perkins Gilman, die amerikanische Autorin und Frauenrechtlerin, verarbeitete hier durchaus eigene Erfahrungen einer psychisch labilen Phase ihres Lebens. Diese Geschichte wurde seinerzeit vor allem noch als eine Art Horrorstory gelesen. Erst in den 70er Jahren, in der feministischen Rezeption, wurde der Wahnsinn, in dem die Figur endet, als eigentliche Befreiung gedeutet.

Vor den Augen des Zuschauers

Katie Mitchell inszeniert wiederum und einmal mehr einen Live-Film auf der Bühne. Diese Methode, bei der Video das bestimmende technische Medium ist, ist Mitchells Markenzeichen. Man kann getrost inzwischen auch von einer Masche sprechen, die, zumal für Zuschauer, die sie noch nicht kennen, eine starke Faszination besitzt. Die Bühne ist ein Studio mit verschiedenen Aufnahme-Plätzen. Die Kamera-Leute sind mitten im Geschehen. Über der Szene hängt wieder die Projektionswand, auf der das fertige Resultat des Making-of zu besichtigen ist, live wohlgemerkt, während unten, teils direkt sichtbar, teils auch im Off, die einzelnen Szenen zusammengesetzt, live zusammengeschnitten werden. Auch der Ton entsteht in einer Glaskabine buchstäblich vor den Augen des Zuschauers.

Mitchell inszeniert die Geschichte vor allem als einen Thriller. So wie sie sich bei Strindbergs Fräulein Julie nicht für den Sozial- und Geschlechterkampf sonderlich interessiert hat, vernachlässigt sie die erdrückende Fürsorglichkeit des Mannes, der hier auch gar nicht als Arzt gezeichnet wird. Überflüssigerweise werden mit einem nun allerdings vorfabrizierten Film Szenen eingespielt, aus einer Zeit vor dem Bühnengeschehen, als das Familienleben offenbar noch bunt und heiter war. Ein Kunstgriff der Regisseurin: sie lässt in einer Kabine im Zentrum der Bühne Ursina Lardi den Gedankenstrom der Patientin sprechen. Während wir also die depressive Anna und ihren Mann, der hier Christoph heißt, und das Hausmädchen sehen und nur undeutlich gelegentlich ihre Stimmen wahrnehmen, hören wir, in dritter Person erzählt, was sie sagen. [...].

Peter Hans Göpfert, « Schaubühne : *Die gelbe Tapete* ». *Kulturradio*, <http://www.kulturradio.de/rezensionen/buehne/2013/schaubuehne_die_gelbe.html>, 16 février 2013.

Tapetenwechsel kann tödlich sein

Charlotte Perkins Gilmans Gruselgeschichte *Die gelbe Tapete* ist ein Klassiker der frühfeministischen Literatur. Katie Mitchell inszeniert sie an der Berliner Schaubühne als frauenbewegtes *Shining*.

Briten, diesen Eindruck könnte man als Deutscher zuweilen bekommen,



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey

sind besessen von Tapeten. "Entweder geht diese scheußlich Tapete – oder ich", sollen die letzten Worte von Oscar Wilde in seinen Sterbezimmer gewesen sein. "His house was very small with woodchip on the wall", singen Pulp in "Disco 2000", und die Tatsache, dass der Typ im Lied Raufasertapete an der Wand hat, sagt eigentlich schon alles über ihn.

Wenn jetzt also die englische Regisseurin Katie Mitchell in der Berliner Schaubühne ein Stück namens "Die gelbe Tapete" inszeniert, kann man sich denken, dass hier kein Beitrag zur Inneneinrichtungsdebatte formuliert wird, sondern die Tapete Spiegel einer dramatisch aufgewühlten Seele sein wird.

Diese Seele gehört Anna, einer Frau, die im besten Berliner Gebäralter von Ende Dreißig Mutter eines Jungen geworden ist. Dieses Ereignis hat ihr offensichtlich mental und körperlich zugesetzt. Ihr Ehemann Christoph hat ein Haus auf dem Lande gemietet, wo sie sich in einer Dachkammer erholen soll.

Im Muster der Tapete steckt eine Botschaft

Doch ihre postnatale Depression wächst sich in der Isolation zur Psychose aus. Sie ist zunehmend besessen von einer geheimen Botschaft, die sich im Muster der Tapete verbirgt. Schließlich glaubt sie, entdeckt zu haben, dass hinter dem Wandpapier eine Frau eingesperrt ist, die sie nun befreien muss.

Dem Stück zugrunde liegt eine Kurzgeschichte der Amerikanerin Charlotte Perkins Gilman, die zuerst 1892 veröffentlicht wurde. Sie wurde in den Siebzigerjahren als ein Musterbeispiel vergessener frühfeministischer Literatur wiederentdeckt.

Für die Feministinnen und auch schon für die Autorin war die junge Frau nicht einfach krank, sondern ein Opfer männlicher Vorurteile und einer patriarchalischen Medizin, die weibliche Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm, nur mit der Diagnose "Hysterie" erklären konnte.

Ein Konflikt auch fürs Bionade-Biedermeier 2013?

Die Berliner Aufführung setzt jetzt voraus, dass sich der Konflikt einfach so ins Bionade-Biedermeier-Milieu 2013 übertragen lässt. Ähnlich hatte ja einst schon Schaubühnen-Chef Thomas Ostermeier Ibsens "Nora" in die Aktualität der Zuschauer übersetzt.

Und hier wie dort scheint die Krise sich in der Gegenwart noch verschärft zu haben, so dass als einzige Lösung Gewalt bleibt: Nora erschießt bei Ostermeier ihren Mann, wo sie ihn früher nur verließ. Und in "Die gelbe Tapete" begeht die Frau am Ende Selbstmord, während sie in der Geschichte ihre Freiheit im Wahn findet – und der Ehemann darüber in Ohnmacht fällt.

Doch auch für Menschen, denen diese ganzen feministischen Interpretationen vielleicht ein bisschen grobschlächtig vorkommen, hat die Schaubühnen-Aufführung ihren Reiz. Man kann "Die gelbe Tapete" nämlich auch als eine Vorwegnahme von Stephen Kings Horrorstory "The Shining" lesen: Ehepaar mit einem kleinen Sohn kommt in ein einsames Spukhaus, und einer der beiden Gatten fängt schließlich an Gespenster zu sehen – mit tödlichem Ausgang. Dann wäre Katie Mitchells Inszenierung vor allem ein ziemlich beeindruckender Live-Gruselfilm.

Verfremdungseffekte, überall Verfremdungseffekte

Ja, Film. Denn wie immer bei dieser Regisseurin sieht man das eigentliche Geschehen auf einer großen Leinwand, während man auf



Die gelbe Tapete © Stephen Cummiskey

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Die gelbe Tapete

.....

diversen Neben- und Unterbühnen verfolgen kann, wie die Aktionen der Schauspieler mit Videokameras aufgezeichnet werden und eine Soundexpertin (die offensichtlich multitalentiert Schauspielerin Cathleen Gawlich) die ganzen Filmgeräusche vom Gluckern eines Wasserhahns bis zum Rasseln von Pillen in einer Dose künstlich in einem Tonstudio herstellt.

Als weiterer Verfremdungseffekt werden Annas innere Monologe nicht von der Darstellerin Judith Engel gesprochen, sondern von ihrer Kollegin Ursina Lardi, die man ebenfalls die ganze Zeit vor einem Mikrophon stehen sieht. [...].

Matthias Heine, « Tapetenwechsel kann tödlich sein ». *Die Welt*, <<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article113697153/Tapetenwechsel-kann-toedlich-sein.html>>, 18 février 2013.

Théâtre et cinéma

Stéphane Lépine, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps »

Sacha Guitry disait quelque chose comme : « La scène que vous voyez sur l'écran a été chaude pendant trois minutes, il y a de cela trois mois - le jour où elle a été tournée - mais aujourd'hui elle s'est refroidie. C'est de la conserve. » Et Louis Jouvet d'ajouter : « Au théâtre on joue, au cinéma on a joué. » C'est lui aussi, paraît-il, qui disait : « Au cinéma, la chose la plus importante pour un acteur, c'est de se trouver un siège. » Il sous-entendait par là que sur un plateau de cinéma, contrairement au théâtre, l'acteur passe la majeure partie de son temps à attendre que la « technique » soit prête !

Les trois formules, pour ironiques qu'elles soient à l'égard du cinéma, ont le mérite à mon sens d'indiquer - outre, cela va de soi, la différence « matérielle » - la principale différence, pour un acteur du moins, entre théâtre et cinéma : le temps.

On pourrait croire, confortés par l'opinion courante, qu'entre théâtre et cinéma, toutes les différences viennent du fait que l'un est un art du direct, quand l'autre est un art différé, que le théâtre est un art « vivant » qui comporte une part de risques, celui de se tromper, entre autres, de bafouiller, que ne connaît pas l'acteur de cinéma, qui peut reprendre une scène à volonté. Ce n'est pas, je crois, aussi simple que ça. L'opéra, par exemple, est lui aussi un art vivant : les chanteurs et les musiciens sont là, devant les spectateurs, en chair et en os. Comme au théâtre. L'opéra ne serait alors qu'un théâtre plus complet, puisqu'on lui aurait adjoint la musique et le chant (un théâtre total, disent certains), et la seule différence entre l'opéra et le théâtre serait que sur la scène de l'un on chante, et pas sur la scène de l'autre. Ce n'est pourtant pas, là encore, aussi simple que cela. Car là encore, la différence essentielle, me semble-t-il, est le temps. Ou, pour être plus précis : le lieu du temps.

On pourrait imaginer un spectacle, certes très éloigné du guépier du naturalisme, où les acteurs chanteraient : s'il n'y avait pas de battue de chef d'orchestre, si ces acteurs restaient maîtres de commencer chaque phrase quand ils le désirent (quand le jeu, la scène le demandent), de faire durer chaque syllabe ou chaque action tant qu'ils le veulent (tant que le jeu, la scène le veulent), nous serions encore au théâtre.

Aussi bien, on pourrait imaginer un autre spectacle, sans musiciens ni chanteurs, où les acteurs parleraient simplement, mais selon un rythme extérieur à la scène, selon des *tempi* qui ne seraient pas produits par l'action, où chaque syllabe serait placée, le temps de chaque action compté, et nous serions alors à l'opéra.

Au théâtre, le temps est produit et mis en jeu par la scène, régi par les acteurs (voire par les « personnages »), vertigineusement mêlé au jeu de la fiction proposée et modifiable selon l'action. À l'opéra, le temps est extérieur à la scène, il est régi par un maître d'œuvre étranger à la fiction et aux personnages, et ne se laissera jamais modifier par l'action de la scène ; à l'opéra, le temps ne « joue » pas.

En un mot, le temps est immanent au théâtre alors qu'à l'opéra il est transcendant. Au cinéma aussi.

Le rythme d'un film (et, par les mouvements de caméra, même celui d'un seul plan) ne dépend pas du jeu de l'acteur, mais du montage. Le rythme et l'image cinématographiques supposent un travail constant, toujours perceptible - ou si l'on veut réajustable - de sélection et de



Reise durch die Nacht, précédente création de Katie Mitchell

© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

construction. Abstraire, expérimenter, monter, ces trois types d'opérations revendiquées par Bertolt Brecht, sans lesquelles le théâtre épique selon lui n'existerait pas, conditionnent à plus forte raison la réalité cinématographique : cette réalité, donc, déjoue l'idée d'une représentation illusionniste.

De ce point de vue, l'opéra est plus proche du cinéma que du théâtre. Ou plutôt, c'est le théâtre qui est un peu plus loin de tous les autres arts, un peu « différent » parmi tous les spectacles, à cause de cette insolence essentielle qu'il porte, d'être une lecture qui met en jeu l'écriture qu'elle devient en même temps qu'elle se donne à lire. Au théâtre, le temps est créé au présent de la représentation par les acteurs et les spectateurs ; au cinéma comme à l'opéra, il est écrit.

À la différence du cinéma, au théâtre, c'est l'acteur qui fait le montage. Le cadrage aussi. Certes, contrairement au cadre fait par la caméra, le cadre de scène, lui, ne change pas. Pourtant, on peut, au théâtre, faire par exemple des gros plans. Un gros plan au théâtre, ce n'est pas simplement un point d'insistance, une rupture surprenante qui attire l'attention ou une avancée vers le public ; c'est avant tout un regard et une écoute : si cinq acteurs sur la scène se mettent à en regarder un sixième, alors, même si cet acteur est dans un coin peu éclairé, toute la salle se mettra à observer son visage. Là encore, le « rapprochement » aura été fait par le plateau, par la mise en scène et par les personnages, non par la « technique ». Il aura été inclus dans la fiction et produit par elle-même ; non par l'extérieur, par le cadreur, par le diaphragme de l'appareil.

Le metteur en scène Roger Planchon, au Théâtre de Villeurbanne, s'était aperçu que lorsqu'il dirigeait les acteurs depuis le centre de la salle, il s'asseyait, mais que lorsqu'il les dirigeait depuis un côté des gradins, il éprouvait le besoin d'être debout ; comme s'il voyait moins bien. Pourtant, la distance était la même : c'était donc « psychologique ». Je crois en fait qu'au théâtre le spectateur ne regarde pas seul le spectacle, il le regarde aussi à travers les autres. De la même manière, lorsque Planchon assistait à une représentation et qu'il était assis d'un côté de la salle, il voyait peut-être le spectacle, mais il ne voyait pas les autres spectateurs le voir et, par conséquent, il le voyait moins bien. Au théâtre, un spectacle, tout au moins dans les salles à vision frontale, se joue en général pour l'axe central afin de se jouer pour tous. Il suffit de déplacer l'axe central à l'extérieur pour que tout se déplace. Là encore, depuis la scène, par l'action, non par un travelling ou un mouvement panoramique extérieur.

Un autre paradoxe plane sur les différences entre le théâtre et le cinéma : celui de la crédibilité. Comme le cinéma n'est fait que de deux dimensions, on semble y éprouver le besoin de multiplier les *effets de réalité* : scènes de violence, paysages de mer ou de neige, dynamitage de la vie habituelle, de la vie en surface, par des ralentis et des accélérés, par des déplacements de la caméra multipliant les angles de vue ou les gros plans, etc. Résultat : au cinéma, on y croit ; au théâtre, non. Mais le cinéma ne peut procéder qu'exceptionnellement à des *effets de réel* qui sont peut-être ce qui sous-tend tout théâtre : un trou de mémoire chez un acteur et le vertige qui peut en résulter dans tout le théâtre, le cinéma ne peut y atteindre. Même si le réalisateur a décidé de « montrer » un plan où l'acteur, lors du tournage, a eu un trou de mémoire, ce trou se donnera à lire, lors de la projection, comme chose voulue, gardée, concertée, pleine, c'est-à-dire comme une écriture, et non comme quelque chose qui la déborderait, qui se jouerait des écritures.

C'est que l'écran lance au spectateur des images, qu'il les décode ou

non, qu'il les comprenne ou non, cependant que les spectateurs de théâtre doivent composer, constituer les images, à partir du regard qu'ils lancent ; ils doivent soutenir la scène de leur regard pour qu'elle joue. Le cinéma est possible sans spectateurs, pas le théâtre : l'existence et la parole des acteurs ne sont possibles que dans la rencontre avec un spectateur vivant. Le théâtre ne naît et ne parle, peut-être, que de cette rencontre. On pourrait même se demander si la voix de l'acteur n'est pas que le bruit de l'écoute qu'on en a... Mais c'est une autre question.

Le film est imperturbable, et même si sa vision peut en être altérée par une salle bruyante (de même que peut l'être la lecture d'un livre), le film préexistait et existera encore après la projection. Il existait par ailleurs dans d'autres lieux. La manifestation théâtrale, elle, qui n'existe que de son écoute, est altérée dans sa chair, matériellement, par la salle. C'est le même Juvet qui disait parfois : « Ce soir, la salle a du talent. » Chahuter dans une salle de théâtre de façon à interrompre la représentation équivaldrait, lorsqu'on n'aime pas un film ou un livre, à en détruire certaines copies sinon toutes.

Côté acteur, même contradiction de mouvement : au théâtre, c'est en principe l'acteur qui lance ses sentiments, ses larmes, etc., alors qu'au cinéma, c'est la caméra qui vient chercher les sentiments, le regard, les larmes, le sourire d'un acteur. En principe encore, le cinéma dépouille le comédien de cette aura naturelle qu'il a au théâtre, liée à l'ici et maintenant, à sa présence de corps et d'esprit sur scène, chaque soir, dans la peau du personnage auquel il colle. La caméra non seulement vole l'image de l'acteur, mais encore la met à l'épreuve du découpage et du montage. L'acteur de cinéma est donc en exil, tant de la scène que de lui-même, se contentant de jouer devant la petite machine qui jouera ensuite devant le public avec son ombre.

Dans l'échange qu'il a avec Bertolt Brecht en 1931, Walter Benjamin ajoute à ce constat déjà fait entre autres par Pirandello, que l'appareil cinématographique et ses opérateurs testent l'acteur au même titre que peut être testé un sportif ou un ouvrier à la chaîne. Cela dit, au cinéma, l'acteur est le plus souvent mis en demeure de vivre et d'agir totalement de sa propre personne tout en renonçant à cette aura liée à la présence réelle. L'acteur apparaît là en situation déterminante, sommé de contre-équilibrer par une activité sans magie l'agression de la technique, dont au demeurant il accepte l'intervention. Tout se passe comme si son jeu exhibé, mis à nu, devait redoubler pour compenser la perte d'une aura intérieure, un tel redoublement prenant source dans le fait que l'acteur est alors conduit, au plus haut de sa performance, à se jouer lui-même, comme le font tant de stars hollywoodiennes. Doit-on croire que l'acteur de cinéma est toujours absent, puisqu'il a cédé son image aux appareils techniques sans droit de retour ? Faudrait-il en conclure que le cinéma est plus barbare que le théâtre, qu'au cinéma on arrache les larmes à l'acteur alors qu'au théâtre, c'est lui qui les donne ? Non.

En fait, la différence est plus folle. À certains égards, l'acteur de cinéma est toujours l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il, et le comédien de théâtre l'apparition d'un proche, aussi lointain soit-il. Le film dit : ce que vous voyez a eu lieu. Le théâtre dit : ce que vous voyez n'a pas lieu. Le théâtre dit : ce que vous voyez n'a pas lieu.

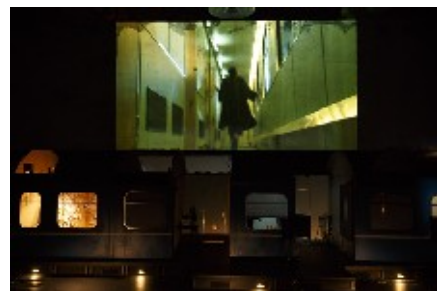
Stéphane Lépine, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 174-180,
<<http://id.erudit.org/iderudit/27180ac>>.

Autres exemples de recours aux techniques du cinéma par le théâtre

2013, *Reise durch die nacht*, m.e.s. par Katie Mitchell

Proche du dispositif de *Die gelbe Tapete*, le précédent spectacle de Katie Mitchell utilise la juxtaposition d'images filmées en direct et projetées au-dessus du décor avec la scénographie elle-même, visible directement par le public.

Un extrait vidéo de la pièce est disponible à l'adresse suivante : <http://www.theatre-video.net/video/Reise-durch-die-Nacht-extraits-67e-Festival-d-Avignon>.



Reise durch die Nacht, précédente création de Katie Mitchell © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

2002, *Flicker*, m.e.s. par Caden Manson (Big Art Group)

Dans ce spectacle, deux films sont tournés en direct sur le plateau et se confrontent par un processus de montage exposé au public.

Un extrait vidéo de la pièce est disponible à l'adresse suivante : <http://youtu.be/n78Kx5tmZB4>.



© Caden Manson / Big Art Group

2004, *House of no more*, m.e.s. par Caden Manson (Big Art Group)

Dans ce spectacle, certains effets cinématographiques sont réalisés en direct devant le public. La pièce expose notamment, et décompose, la technique de l'incrustation d'images (cf. photographie ci-dessous).

Un extrait vidéo de la pièce est disponible à l'adresse suivante : <http://youtu.be/vAQvqkptuol>.



© Caden Manson / Big Art Group

2012, *Julia*, m.e.s. par Christiane Jatahy

Ce spectacle, adaptation de *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, réalise en direct un montage cinématographique intégrant des séquences filmées en amont et d'autres filmées en direct sur scène.

Un trailer de la pièce est disponible à l'adresse suivante : <http://christianejatahy.com.br/julia/trailer-oficial-julia>.



© Christiane Jatahy

Du point de vue de la psychiatrie

Entretien avec la psychiatre Sarah Stern par Daniel Loayza

Pour une femme, la naissance d'un enfant n'est pas nécessairement « le plus beau jour de ma vie ». Dix pour cent des jeunes mères connaissent un épisode dépressif ; certaines d'entre elles (dont l'héroïne du Papier peint jaune) souffrent de troubles psychiques plus graves. Sarah Stern a bien voulu nous faire part des réflexions que lui inspire sa lecture de la nouvelle.

Daniel Loayza – Pourriez-vous nous présenter votre travail en quelques mots ?

Sarah Stern – Je suis psychiatre travaillant en maternité. Il s'agit d'accompagner des femmes dans un passage qui fait souvent resurgir de leur passé des éléments douloureux, restés énigmatiques, de leur propre enfance. Un service de maternité, c'est aussi un lieu où parfois les grossesses se passent mal, où l'on peut perdre un enfant. Nous avons donc constitué une équipe pour accompagner ces femmes vers la maternité.

D. L. – De quand date cette attention médicale aux risques spécifiques de la période périnatale ?

S. S. – Le premier à avoir publié un traité entier sur ce qu'il appelait « la folie des femmes enceintes et des jeunes accouchées » est un aliéniste Français, un élève d'Esquirol, Louis-Victor Marcé, qui a poursuivi le travail initié par son maître sur la folie puerpérale. Son étude date de 1858. C'est un clinicien très fin, sans théorie a priori, qui aborde en détail des dizaines de cas. Marcé est déjà d'une sensibilité très moderne, qui m'a surpris quand j'ai découvert son œuvre. Mais il était extrêmement isolé. Thérèse Lempérière, dans un ouvrage récent, a écrit sa biographie. Il s'est suicidé à quarante ans, et cette fin dramatique pour l'époque doit avoir beaucoup nui à la diffusion de son travail. Depuis, on lui a rendu justice. L'association pour l'étude des pathologies psychiatriques puerpérales et périnatales s'appelle d'ailleurs la Société Marcé.

D. L. – En tout cas, vers 1890, son œuvre n'a pas laissé de trace chez les médecins que décrit Charlotte Perkins Gilman...

S. S. – Absolument. La façon dont cette jeune femme est confinée, et les raisons pour lesquelles on prescrivait un tel isolement, sont terribles. Ce genre de traitement visait à écarter toute stimulation intellectuelle, pour réduire au minimum l'activité psychique. En termes plus modernes, l'idée sous-jacente était de rétablir ou de renforcer les mécanismes de refoulement. Souvent, au moment de la grossesse, des éléments de l'histoire personnelle ressurgissent de l'enfance : quel enfant j'ai été, quel parent je peux devenir... Des questions qu'on avait laissées en suspens sont relancées. Ce qui ébranle le refoulement. Ou alors, tellement d'éléments sont mobilisés que cela en devient douloureux : on sombre dans la dépression, on ne pense plus, on ne peut plus associer, rêver, dormir... Le traitement dont il est

question dans *La Séquestrée* vise à renforcer le refoulement et va dans le sens de la dépression en livrant la patiente à une sorte de mort psychique.

D. L. – Quel regard avez-vous posé sur *La Séquestrée* ? La metteur en scène affirme que son premier réflexe a été de soumettre ce texte à un ami psychiatre...

S. S. – ... Qui lui a dit qu'il s'agissait d'une description clinique exacte. Oui, c'est une lecture possible. Mais pour moi, ce qu'il y a de très intéressant dans cette nouvelle, c'est de voir comment le mal progresse. Ce n'est pas une dépression du *post partum*. Une autre logique est à l'œuvre, psychotique. L'héroïne est persécutée. Le papier peint s'adresse à elle, du dehors. Ce mouvement où elle est d'abord passive devant ce qui se passe, où elle est livrée comme un objet exposé à un regard, cela est proprement psychotique.

D. L. – Dans la mise en scène, l'héroïne est comme répartie entre plusieurs instances : celle qui vit, celle qui parle/pense et se tient un peu en retrait...

S. S. – On pourrait penser que ce dispositif figure le vécu dissociatif. ça parle, ça pense en elle. Ce pourrait être une façon de figurer la fragmentation des perceptions dans l'expérience délirante. La présence de caméramen qui la filment renforce cette impression. Elle nous fait éprouver à notre tour combien cette femme est regardée, ce qui est au cœur du vécu psychotique. Elle qui est prisonnière sous la surveillance quasi constante de son mari et de la sœur de ce dernier est aussi comme un objet perméable, captée, envahie, harcelée par une espèce de double d'elle-même, par cette autre femme dont la captivité est comme une mise en abyme de sa propre situation. Une mise en abyme qui est d'ailleurs plutôt littéraire.

D. L. – Que voulez-vous dire ?

S. S. – Quand la séquestrée se cache pour écrire, c'est particulièrement émouvant : c'est comme si elle essayait d'entamer à son insu une autothérapie par l'écriture, c'est-à-dire un dialogue, dans la mesure où l'on écrit pour être lu. Elle s'efforce de restituer dans le langage l'étrangeté d'une expérience hors langage. Mais cette étrangeté vécue ne peut pas être tout à fait mise en récit, parce qu'elle s'inscrit dans un tout autre rapport au corps, au temps, à l'espace. Comment faire le récit de ce qui déconstruit les cadres et conditions du récit ? Cette question-là est celle que pose le délire comme sujet d'une écriture. Charlotte Perkins Gilman l'aborde avec le style narratif de son époque, qui reste littéraire même s'il s'agit d'un récit à la première personne.

D. L. – L'expérience est l'objet d'une reconstruction esthétique, d'une mise en forme...

S. S. – On a en effet une double ressaisie ou retransposée subjective : celle de l'auteur écrivant sa nouvelle et la publiant, celle de l'héroïne se cachant pour transcrire ce qui lui arrive. Mais ce qui est remarquable ici, et qui fait la modernité du récit, c'est son caractère très phénoménologique. L'héroïne se contente de décrire ce qui lui arrive et ce qui lui apparaît. Elle ne nous apprend quasiment rien de son passé, ne cherche pas d'explication dans son histoire, ne formule pas vraiment de

.....

revendication. Elle nous dit quelque chose de son état, de l'infantilisation qu'elle subit, mais sans aucune posture de révoltée. L'auteur est féministe, mais son héroïne ne l'est pas. S'il y a bien un désir de libération, il ne se formule pas directement mais passe par le délire, la mission qu'elle doit accomplir : il faut libérer cette autre femme, la prisonnière du papier peint, qui n'est peut-être qu'elle-même. Une fois encore, j'ai trouvé cela très littéraire. Ce qui n'est pas en contradiction avec la justesse clinique d'un récit qui retrace une expérience psychotique très concrète. Cet envahissement, ce mouvement qui part du papier... Et l'odeur, par exemple, cette odeur du papier qui la suit partout, comme une présence qui sature son espace perceptif, elle en parle d'expérience, elle ne l'a pas inventé....

D. L. – Est-ce que la séquestrée ne finit pas par revendiquer pour sien le territoire où elle a été assignée à résidence ?

S. S. – Et donc, elle se libérerait en assumant son aliénation ? Ce serait parler trop vite. Elle est livrée à la solitude. Et dans cette solitude d'autres présences se sont construites qui l'ont fait entrer dans un autre monde, celui du papier peint. Mais cette chambre est aussi un lieu où des enfants ont vécu avant elle, et la façon dont elle en parle au début de la nouvelle suggère qu'il s'y est passé quelque chose de terrible, c'est une sorte de chambre de torture. Elle perçoit dans cette chambre la rémanence de la violence dont les enfants ont fait l'objet avant elle. Et par ce biais, elle dit quelque chose de la condition des enfants et de sa propre condition. On retrouve là cette mise en abyme littéraire de son propre enfermement dans le délire. Que celui-ci traduise quelque chose d'un désir d'affranchissement, soit. Mais cela ne libère pas l'héroïne. Le délire ne libérera jamais personne. Et l'écriture à elle seule n'est pas thérapeutique, alors qu'une relation avec un analyste permettant à un sujet de prendre conscience de son désir et de soutenir quelque chose de ce désir peut l'amener à se révolter. à une révolte qui soit transformation et non déformation du réel.

D. L. – Avez-vous été sensible aux efforts de ressaisie descriptive de la narratrice ?

S. S. – Oui, bien sûr. Vous voulez parler des descriptions du papier peint, avec ces étonnantes « lignes qui se suicident » et ces grappes d'yeux qui pendent. Il arrive des choses que la narratrice ne sait pas comment saisir. Le fait brut et énigmatique la laisse perplexe. Peu à peu, « ça » se constitue. Les « lignes qui se suicident » deviennent des figures. Progressivement, à partir d'expériences fragmentaires, d'hallucinations, d'illusions, l'expérience délirante primaire est interprétée et le délire se construit. L'énigme qui vous regarde pose la question : qu'est-ce qui se passe ? C'est ça, le primaire. Le secondaire, c'est la construction du délire – car le délire fait sens. Il est une réponse à cette adresse énigmatique du réel, fragmentaire au niveau de la perception.

D. L. – L'héroïne se montre très ambivalente à l'égard de ce papier peint. Elle passe de l'horreur à la fascination, à l'attention, puis à la sollicitude pour la séquestrée...

Et à la fin, elle est à terre et rampe comme la femme du papier peint. Mais ce n'est pas une identification, c'est un envahissement. Ce qui est littéraire, c'est qu'on ne peut s'empêcher de superposer la condition de ces deux femmes, leur enfermement.

D. L. – Et qu'en est-il de son bébé, finalement ?

S. S. – Le fait est qu'elle en parle très peu. Et quand elle en parle, on a le sentiment qu'elle veut le protéger. Il faut qu'il soit tenu à l'écart de cette chambre, de ce vécu. Cette femme n'est pas dépourvue de sollicitude, d'attention pour son bébé. Peut-être même que si elle en parle si peu, c'est encore une façon de le maintenir le plus loin possible de ce lieu dangereux où elle se tient elle-même : moins il existe, plus il est à l'abri ! Or s'il a un nom, il existe déjà un peu – donc, elle ne le nomme même pas... Au fond, elle n'est pas encore devenue mère. C'est là une attitude fréquente chez les patientes présentant une psychose puerpérale. Beaucoup de jeunes accouchées disent « Je ne suis pas capable de m'en occuper bien. » Leur façon d'aimer l'enfant, c'est d'abord de le préserver d'elles-mêmes. En 1890, date du texte de Gilman, cette distance entre le corps maternel et celui de l'enfant pouvait passer inaperçue dans les milieux bourgeois. Au passage, il est intéressant de noter que Marcé s'était intéressé non seulement à la « folie des accouchées » mais aussi à la « folie des nourrices », une pathologie d'ailleurs assez étrange... Dans ce cas-là, qu'est-ce qui impacte à ce point le psychisme : les soins à l'enfant ? On n'a pas fini d'explorer la façon dont le corps et l'esprit interagissent.

Entretien réalisé à Paris le 25 juin 2013. In *Lettres de l'Odéon*, n°6, 2013, p. 12.

Entretien également disponible à l'adresse suivante :

<<http://www.theatre-odeon.eu/fr/le-magazine/2013/09/l-enigme-qui-vous-regarde>>.

**Joséphine Lebard, « Dépression post-partum :
“c’est la nuit qu’on veut se jeter par la fenêtre” »**

L’unité de maternologie de Saint-Cyr-L’Ecole ne devrait plus accueillir, le soir, les mères souffrant de dépression post-partum. Une maman témoigne.

Par un communiqué daté du 6 septembre, le centre hospitalier Jean-Martin Charcot a annoncé « l’évolution » de son unité de maternologie de Saint-Cyr-L’Ecole (Yvelines) en « unité parents-bébés ». Simple changement sémantique pour définir ce lieu pilote, fondé il y a 26 ans, où sont prises en charge les mères souffrant de post-partum ?

Pour les associations de défense des mères et de cette pratique spécifique de traitement de la difficulté maternelle, il s’agit bien plus d’une mise à mort.

« Le nouveau projet permettra de développer une hospitalisation de jour », explique le communiqué.

« Un retour en arrière », dénonce le docteur Frédérique Jean, vice-présidente de l’Association française de maternologie, puisque jusqu’à présent, la prise en charge des mères était aussi assurée de nuit pour des séjours courant sur plusieurs semaines.

Depuis juin 2013, l’unité est d’ailleurs rattachée à un pôle de psychiatrie infanto-juvénile. « On psychiatrise une souffrance qui n’est pas pathologique », s’étrangle Cécile Croquin, coprésidente de Maman blues, une association d’aide aux mères souffrant de post-partum.

« C’est gravissime, confirme Frédérique Jean. Cela va totalement à l’encontre des soins dispensés en maternologie où il s’agit de redonner confiance aux mères. Là, on leur colle l’étiquette de “mère folle”. »

A notre demande d’interview, la direction du centre hospitalier Charcot nous a fait savoir qu’elle n’avait « rien à ajouter » au communiqué.

Vanessa : « J’ai du mal à l’aimer »

Vanessa, 33 ans, mère d’une fille de 4 ans et demi et d’un garçon de 17 mois, est passée par l’unité de maternologie en 2012, quand son fils avait 6 semaines. Elle raconte.

« Dès le jour de sa naissance, mon petit garçon m’a paru étrange. Je m’attendais à avoir un bébé brun et chevelu, à l’image de ma fille, née quelques années auparavant. Or, j’accouche d’un nourrisson presque chauve, très blanc aux yeux bleus.

J’ai le sentiment de ne pas le “reconnaître”. Je n’arrive pas à faire de belles photos de lui : il hurle énormément, il régurgite tout le temps : pas un cliché où ses habits ne sont pas maculés. Et il trimballe avec lui une constante odeur de vomi. Je ne me le formule pas, mais j’ai du mal à l’aimer.

Les jours passent. Merlin crie toujours énormément. Les tétées durent une éternité et, à la fin, il recrache tout. Il dort peu et logiquement, moi non plus. Je me lève trois ou quatre fois par nuit, je n’ai bientôt plus assez de vêtements pour le changer entre deux vomis. Je suis épuisée et on me dit que “c’est normal”. Moi, je me dis que je vais partir. Que ce sera mieux pour mon mari et mes enfants. Que je reviendrai dans quelques années, quand les choses se seront apaisées. Que pour mon fils, je ne suis qu’une source de nuisance. Que je ne “sais” pas faire.

Un soir, la tétée de Merlin prend des plombes, comme d’habitude. Je

n'en peux plus et je le pose dans son lit. Parce qu'à ce moment-là, je me dis que je vais le passer par la fenêtre. Je vais donner le bain à mon aînée qui fait un peu la folle pour attirer mon attention. Elle m'agace et je lui saisis le poignet, violemment. Et j'ai cette pensée qui me traverse le crâne : "Cogne-la contre le carrelage, ça va la calmer." Là, je me dis que non, ce n'est pas "normal", qu'il faut que je me fasse aider.

"Pas normal"

J'avais entendu parler de l'unité de maternologie sur le site de Maman blues, une association qui aide les mères victimes de dépression post-partum. Je reste longtemps devant mon téléphone. Il faut du courage pour appeler, pour dire qu'on ne va pas bien. Au bout du fil, une infirmière me passe immédiatement une psy. Je me rappelle qu'elle m'a dit :

"Ce n'est pas normal que la maternité vous mette dans cet état-là."

"Pas normal". Pour la première fois, on reconnaît ma situation..."Je vous propose un rendez-vous demain", poursuit-elle. Je n'ai pas le temps de dire non.

Le lendemain, je me maquille, histoire de montrer que je ne vais pas si mal que ça. A l'unité de maternologie, on ne vous fait pas poireauter pendant des heures : je suis reçue rapidement par deux thérapeutes. Merlin est avec moi et, très vite, je me sens entourée d'une grande douceur. A la fin de l'entretien, le docteur Carlier, la psychiatre responsable de l'unité, me propose, si je le souhaite, une hospitalisation de deux semaines. Je pleure toutes les larmes de mon corps. De tristesse, d'une part, parce que cette admission signifie que je ne vais vraiment pas bien. De soulagement aussi parce que je sens qu'ici, on va pouvoir m'aider.

Je reste deux mois et demi en maternologie. Nous sommes quatre mères, épaulées par une équipe soignante extraordinaire. Chaque jour, nous avons des entretiens avec des psys. J'y parle de mon histoire, on fait un retour sur la grossesse.

Les infirmières : elles sont des tantes, des cousines

Avec le recul, je ne saurais pas trouver "une" cause précise à mon pétage de plomb. Mais des portes se sont ouvertes. J'entrevois des réponses possibles liées à mon histoire familiale, au sexe du bébé. Il y a aussi une équipe d'infirmières qui nous aide à nous occuper des enfants, prend le relais quand nous n'en pouvons plus. Elles nous supplient presque de dormir pour que nous récupérions.

Elles ne portent pas la blouse et, à nos yeux, elles sont comme des tantes, des cousines. En fait, l'unité de maternologie offre ce que notre société moderne nous a fait perdre : un accompagnement sur le chemin de la maternité. Aujourd'hui, les familles sont plus éclatées, nos mères moins présentes pour nous aider. Quant à nous, nous voulons à tout prix endosser un habit de "Superwoman" très lourd à porter. Il me semble qu'aujourd'hui, la maternité, c'est une histoire de femme seule.

Entre mamans, nous échangeons peu. Nous prenons nos repas ensemble, pour autant, nous ne nous racontons pas nos vies. Nous ne voulons pas nous "charger" les unes les autres. Nos valises sont suffisamment lourdes comme ça. A l'unité, il n'y a pas de télé, pas de radio. Ça ne me gêne pas. Le calme, c'est ce dont nous rêvons toutes depuis des semaines. Les sorties sont encadrées. Pour autant, je n'ai pas l'impression d'être en prison. Au contraire, on me réapprend la vie.

On m'encourage à prendre rendez-vous chez le coiffeur et l'esthéticienne qui sont à côté. Je vais au cinéma avec mon mari. A Saint-Cyr, on ne fait pas que sauver une mère et son enfant. On sauve finalement toute une famille.

Là-bas, Merlin est pris en charge. On lui a diagnostiqué de sérieux reflux gastriques et on lui donne un traitement qui fonctionne. Je recommence à prendre des photos, à faire des petits films de lui. Il babille. Pour moi, le début de la guérison est marqué par ma décision d'arrêter de l'allaiter. Je n'ai jamais aimé ça, ce n'est pas mon trip. Et à la pharmacie, en lui choisissant soigneusement biberon, tétine et lait, j'ai pour la première fois le sentiment de m'occuper bien de lui. La sortie se fait de façon progressive. On rentre chez soi une nuit, puis deux jours. Les entretiens psys se font plus courts, moins profonds. On sent qu'on peut s'envoler à nouveau.

Scandaleuse réorganisation

A mes yeux, la "réorganisation" de Saint-Cyr est scandaleuse. Elle démontre de la part de l'hôpital Charcot – dont dépend l'unité – une profonde méconnaissance de ce qu'est la maternologie et un mépris des patients.

Je ne me considère pas conservatrice, mais il me semble que c'est une base essentielle pour tout être humain que d'avoir un lien familial solide. A Saint-Cyr, on "construit" des mères et des enfants qui vont bien. Que vont devenir ces mères qui n'ont pas d'antécédents psychiatriques mais qui souffrent d'un mal qui touche quand même près de 10% des parturientes ?

Que vont-elles faire le soir, quand, à 17 heures, elles trouveront porte close parce que l'unité n'assurera plus qu'un accueil de jour ? Car ne nous leurrons pas : c'est la nuit que les angoisses sont les plus abominables. C'est dans ces moments-là qu'on veut se jeter par la fenêtre. Et son bébé avec. »

Joséphine Lebard, « Dépression post-partum : "C'est la nuit qu'on veut se jeter par la fenêtre" ». *Rue 89*,
<<http://www.rue89.com/2013/09/11/depression-post-partum-cest-nuit-quon-veut-jeter-fenetre-245625>>, 11 septembre 2013.

Louis-Victor Marcé, *Traité de la folie des femmes enceintes*

« De la mélancolie des nouvelles accouchées »

Les hallucinations de l'ouïe, de la vue et du goût ont été rencontrées dans la plupart des cas, et n'ont présenté dans leur manifestation rien qui mérite d'être spécialement noté ; parmi nos malades, les unes recherchaient dans leurs rideaux, dans leurs meubles, l'origine de voix qui les interpellaient ; d'autres disaient qu'on sifflait et qu'on chuchotait à leurs oreilles, une troisième entendait parler sans pouvoir comprendre ce qui lui était dit. Je n'ai trouvé qu'une fois des hallucinations de la vue pendant l'état de rêve (Observ. 46) : deux fois il y a eu des hallucinations du goût, et les malades ont fait des difficultés pour prendre des aliments qui leur semblaient empoisonnés. (Observ. 47) Ces hallucinations n'existent souvent que pendant la période aiguë de la maladie [...].

Les actes des malades ont été la conséquence logique de leurs idées délirantes, ainsi que cela arrive chez la plupart des aliénés. Sans insister sur le refus d'aliments et sur les actions aussi bizarres que variées, motivées par les hallucinations ou les idées malades, disons que les tentatives de suicide ont été observées un grand nombre de fois. Une de nos malades (Observ. 46) essaya de se tuer en avalant une cuiller d'étain, pour échapper, disait-elle, à la honte dont elle était menacée ; une autre répétait qu'elle avait manqué à ses devoirs de mère et qu'elle n'était plus digne de vivre, et il fallait la surveiller de près pour empêcher quelque accident grave ; une troisième, dans son délire, se frappait la tête contre les murs afin d'échapper aux persécutions dont elle était l'objet. Quelques-unes chez lesquelles la dépression n'est pas assez forte pour enlever à l'esprit toute lucidité, apportent dans l'exécution de leurs projets un sang-froid et une adresse que l'on ne peut pas toujours déjouer. Schmidt, cité par M. Weill, rapporte l'histoire d'une nouvelle accouchée mélancolique qui, trompant toute surveillance, sortit la nuit de chez elle et alla se précipiter dans un puits.

Le nouveau-né peut lui-même être gravement exposé, et il importe avant tout de l'éloigner de sa mère : une de nos malades répétait qu'elle voulait tuer son enfant.

Louis-Victor Marcé, « De la mélancolie des nouvelles accouchées : symptômes ». *Traité de la folie des femmes enceintes, des nouvelles accouchées et des nourrices et considérations médico-légales qui se rattachent à ce sujet*. Paris : Baillière et fils, 1858, quatrième section, chapitre II, article 2, p265-267.

En écho avec la pièce

Freud, *L'Inquiétante étrangeté*

(...) l'inquiétante étrangeté surprend souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite. Là-dessus repose en grande partie l'impression inquiétante qui s'attache aux pratiques de magie. Ce qu'elles comportent d'infantile et qui domine aussi la vie psychique du névrosé, c'est l'exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des pensées. Pendant le blocus de la guerre mondiale, un numéro du magazine anglais Strand me tomba entre les mains, dans lequel, parmi d'autres élucubrations assez peu intéressantes, je pus lire l'histoire d'un jeune couple qui s'installe dans un appartement meublé où se trouve une table de forme étrange avec des crocodiles en bois sculpté. Vers le soir, une insupportable et caractéristique puanteur se répand dans l'appartement, on trébuche dans l'obscurité sur quelque chose, on croit voir glisser quelque chose d'indéfinissable dans l'escalier, bref, on devine qu'à cause de la présence de cette table, des crocodiles fantômes hantent la maison, ou bien que, dans l'obscurité, les monstres de bois sculpté prennent vie ou que quelque chose d'analogue a lieu. L'histoire était assez sotte, mais l'impression d'inquiétante étrangeté qu'elle produisait était de premier ordre.

Sigmund Freud. *L'Inquiétante étrangeté*. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (1933). Édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay : Québec, 2008, p. 27-28.

Cette édition est disponible à l'adresse suivante :

<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html>



The Nightmare, Johann Heinrich Füssli

Proust, *La Prisonnière*

C'est parce que je l'avais vue comme un oiseau mystérieux, puis comme une grande actrice de la plage, désirée, obtenue peut-être, que je l'avais trouvée merveilleuse. Une fois captif chez moi l'oiseau que j'avais vu un soir marcher à pas comptés sur la digue, entouré de la congrégation des autres jeunes filles pareilles à des mouettes venues on ne sait d'où, Albertine avait perdu toutes ses couleurs, avec toutes les chances qu'avaient les autres de l'avoir à eux. Elle avait peu à peu perdu sa beauté. Il fallait des promenades comme celles-là, où je l'imaginais, sans moi, accostée par telle femme ou tel jeune homme, pour que je la revisse dans la splendeur de la plage, bien que ma jalousie fût sur un autre plan que le déclin des plaisirs de mon imagination. Mais, malgré ces brusques sursauts où, désirée par d'autres, elle me redevenait belle, je pouvais très bien diviser son séjour chez moi en deux périodes : la première où elle était encore, quoique moins chaque jour, la chatoyante actrice de la plage ; la seconde où, devenue la grise prisonnière, réduite à son terne elle-même, il lui fallait ces éclairs où je me ressouvenais du passé pour lui rendre des couleurs.

(...) Selon qu'elle était à côté de moi dans ma chambre ou que je lui rendais sa liberté dans ma mémoire, sur la digue, dans ses gais costumes de plage, au jeu des instruments de musique de la mer, Albertine, tantôt sortie de ce milieu, possédée et sans grande valeur, tantôt replongée en lui, m'échappant dans un passé que je ne pourrais connaître, m'offensant, auprès de son amie, autant que l'éclaboussure de la vague ou l'étourdissement du soleil, Albertine remise sur la plage, ou rentrée dans ma chambre, en une sorte d'amour amphibie.

Marcel Proust. *A la recherche du temps perdu, XI. La Prisonnière*. Edition électronique, sections 358-359.

Cette édition est disponible à l'adresse suivante :
<<http://alarecherchedutempsperdu.org>>



La Prisonnière, Marie Laurencin

.....

Gell, *L'Art et ses agents*

Le monde est rempli d'objets décorés, car la décoration est souvent un trait essentiel de la fonction psychologique des artefacts (...) En raison de leur diversité et de la difficulté que nous ressentons à saisir par la seule observation leurs principes mathématiques et géométriques de construction, les motifs décoratifs nouent des relations durables entre les personnes et les objets, car pour l'esprit humain, ces motifs renvoient toujours à une opération cognitive «inachevée». Devant les motifs élaborés d'un tapis oriental, on pourra toujours dire qu'on est venu à bout de leur complexité; il n'empêche que l'œil voit toujours d'abord une relation particulière, puis une autre, et cela à l'infini. La richesse du motif est inépuisable, et détermine la relation entre le tapis et son propriétaire, pour la vie. Les anthropologues ont constaté depuis longtemps que les relations sociales durables sont fondées sur de l'« inachevé ». L'essentiel dans l'échange en tant que créateur de lien social, c'est le fait de différer, de reporter les transactions. Si l'on veut que la relation d'échange perdure, elle ne doit jamais aboutir à une parfaite réciprocité, mais doit laisser perdurer un certain déséquilibre. Il en va de même pour les motifs: ils ralentissent l'acte de perception, l'arrêtent même, si bien qu'on ne possède jamais complètement un objet décoré, on ne cesse de se l'approprier. C'est cela, un échange inachevé, qui fonde à mon avis la relation biographique entre l'indice décoré et son destinataire.



Alfred Gell. *L'Art et ses agents*. Traduit de l'anglais par Olivier Renaut et Sophie Renaut. Paris : Les Presses du réel, 2009.

Citation issue du site internet *Regard éloigné* tenu par Yvan Etiembre et disponible à l'adresse suivante :

<http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2009/08/des-pieges-a-demons-%C3%A0-la-venus-tailladeeart-and-agency-dalfred-gell2-.html>

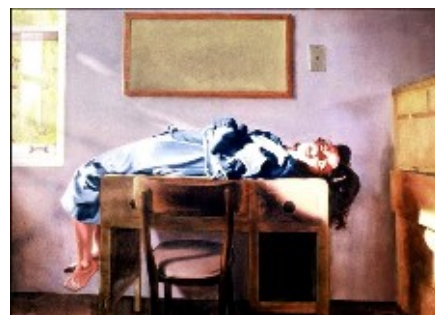
Jonathan Sutton : une adaptation picturale du
Papier peint jaune

*The Yellow Wallpaper I : I always lock the door when I creep
by daylight*



*Featuring Dawn Petten © Jonathn Sutton.
Oil on canvas, 122x168 cm*

*The Yellow Wallpaper II : I quite enjoy the room now it is bare
again*



*Featuring Dawn Petten © Jonathn Sutton.
Oil on canvas, 122x168 cm*

Bibliographie

GILMAN Charlotte Perkins. *The Yellow Wallpaper*. New York : The Feminist Press, 1973.

GILMAN Charlotte Perkins. *Le Papier peint-jaune*. Traduit par le collectif de traduction des éditions des femmes. Paris : Des femmes, 1976.

Textes en écho avec la pièce

FREUD Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté*. Traduit par Marie Bonaparte et Mme E. Marty (1933). Edition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay : Québec, 2008,
<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html>.

GELL Alfred. *L'Art et ses agents*. Traduit par Olivier Renaut et Sophie Renaut. Paris : Les Presses du réel, 2009.

LEBARD Joséphine, « Dépression post-partum : "C'est la nuit qu'on veut se jeter par la fenêtre" ». *Rue 89*, 11 septembre 2013 :
<<http://www.rue89.com/2013/09/11/depression-post-partum-cest-nuit-quon-veut-jeter-fenetre-245625>>.

LEPINE Stéphane, « Théâtre et cinéma : les lieux du temps ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 174-180 :
<<http://id.erudit.org/iderudit/27180ac>>.

PROUST Marcel. *A la recherche du temps perdu, XI. La Prisonnière*. Edition électronique, <<http://alarecherchedutempsperdu.org>>.

Critiques du spectacle (en allemand)

GÖPFERT Peter Hans, « Schaubühne : *Die gelbe Tapete* ». *Kulturradio*, 16 février 2013 :
<http://www.kulturradio.de/rezensionen/buehne/2013/schaubuehne_die_gelbe.html>.

HEINE Matthias, « Tapetenwechsel kann tödlich sein ». *Die Welt*, 18 février 2013: <<http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article113697153/Tapetenwechsel-kann-toedlich-sein.html>>.

SLEVOGT Esther, « Mit terroristischem Selbstmitleid ». *Nachkritik*, 15 février 2013 : <http://nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7755%3Adie-gelbe-tapete-katie-mitchell-laesst-judith-engel-an-der-schaubuehne-als-mittelschichtsmutti-irre-werden&catid=34%3Aschaubuehne-berlin&Itemid=1>.

Critiques de *Reise durch die nacht*, précédent spectacle de Katie Mitchell

CANDONI Christophe, « *Reise durch die nacht*, le beau voyage nocturne de Katie Mitchell ». *Toute la culture.com*, 22 juillet 2013 :
<<http://toutelaculture.com/spectacles/reise-durch-die-nacht-le-beau-voyage-nocturne-de-katie-mitchell>>.

DARGE Fabienne, « Au cœur des ténèbres de l'inconscient ». *Le Monde.fr*, le 23 juillet 2013 :
<http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/22/au-coeur-des-tenebres-de-l-inconscient_3450830_3246.html>.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Die gelbe Tapete

DOUKHAN Céline, « Ceux qui l'aiment prendront le train ». *Les Trois coups*, le 23 juillet 2013 : <<http://www.lestroiscoups.com/article-reise-durch-die-nacht-d-apres-friederike-mayrocker-critique-gymnase-du-lycee-aubanel-a-avignon-119238408.html>>.

HÉLIOT Armelle, « Avignon : Katie Mitchell, voyage vers le cinéma ». *Le Figaro Blog*, 21 juillet 2013 : <<http://blog.lefigaro.fr/theatre/2013/07/avignon-katie-mitchell-voyage.html>>.

Adaptations de *The Yellow Wallpaper* à d'autres médias

Pièce radiophonique. Interprétée par Agnes Moorehead (1957) : <<http://www.youtube.com/watch?v=HU81XWZhWnU>>

Télévision. (1989) : <<http://www.youtube.com/watch?v=C9tdV0eddh0>>

Musique. *Yellow Creep Around* par Mary's Danish (1991) : <http://www.youtube.com/watch?v=5KYbJtOv_zw>

Peinture. Œuvres de Jonathan Sutton : <<http://www.jonathansutton.net/3301.html>>