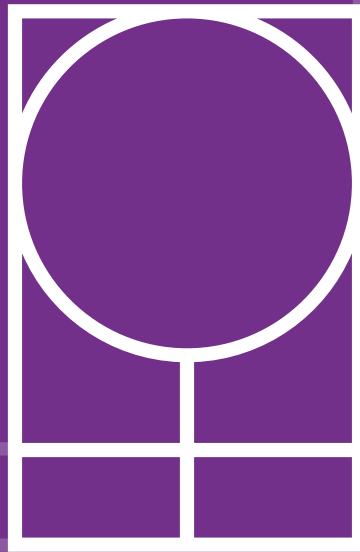


20
21



CYCLE 
DESTINS
DE
FEMMES

SOMMAIRE

P. 5 ÉDITO

Tom Leick-Burns / Directeur des Théâtres de la Ville

P. 7 INTRODUCTION PAR SIMONE BECK

Eine Frau schaut auf Männer, die auf Frauen schauen

P. 14 HEDDA GABLER

P. 18 Bataille d'une femme avec le monde

P. 20 Interview avec Marja-Leena Junker, metteure en scène
Propos recueillis par Ian De Toffoli

P. 22 DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT

P. 26 Régisseuse Pauline Beaulieu
im Gespräch mit der Dramaturgin Lucia Kramer

P. 28 HORS LA LOI

P. 32 Table ronde

P. 38 TRISSOTIN OU LES FEMMES SAVANTES

P. 42 Au-delà de l'androcentrisme

P. 44 BREAKING THE WAVES

P. 48 Interview avec Myriam Muller, metteuse en scène
Propos recueillis par Marc Rettel

P. 50 LES FRONTALIÈRES / DIE GRENZGÄNGERINNEN

P. 54 MARIA STUART

P. 58 CHARLOTTE

**«Il est difficile de composer le bonheur de l'homme avec
la souffrance de la femme.»**

Lettre de Victor Hugo à Léon Richer, créateur de l'Association pour le droit des
femmes (1869)

Chères amies,
Chers amis,

Depuis ses origines, le théâtre a la capacité de soulever les grands questionnements et émotions qui traversent les sociétés. Pour offrir une meilleure visibilité à certains thèmes récurrents, nous avons depuis la saison dernière souhaité les regrouper en cycles. En 19-20, nous avons ainsi programmé deux cycles thématiques imaginés ensemble avec nos artistes et partenaires, le premier sur la violence et le deuxième – que nous n’avons pas pu réaliser pour les raisons sanitaires que nous connaissons – sur l’Europe. Dans le cadre de ces deux cycles, un programme constitué de spectacles, de lectures et de moments de discussions et de rencontres avait pour objectif de renforcer le rapport entre les artistes et les spectateurs et d’encourager cette culture de l’échange et du dialogue, qui nous tient tant à cœur.

Nous réitérons donc l’expérience cette saison en commençant par un cycle dédié aux femmes. S’il est évident que chaque saison met à l’honneur d’une façon ou d’une autre des femmes de théâtre, metteuses en scène, auteures, dramaturges, chorégraphes, techniciennes, personnages de fiction féminins, nous tenions cette saison tout particulièrement à les réunir dans une publication unique pour aborder plus explicitement la question du rôle des femmes au théâtre et de leur représentation et représentativité sur scène et derrière les coulisses.

Qu’est-ce que le drame de Marie Stuart, devenu fable universelle sous la plume de Schiller, peut nous raconter, de nous, de notre société et du conflit entre l’intime et le public? Que nous révèle le personnage complexe et contradictoire de Hedda Gabler sur la condition de la femme et la condition humaine en général? Qu’est-ce qui nous émeut ou nous révolte dans le destin de Bess dans *Breaking the Waves*? Que nous raconte «Le procès de Bobigny», presque 50 ans après les faits, sur le destin de ces femmes qui ont accepté de faire de leur vie un symbole, sur l’engagement de Gisèle Halimi – décédée le 28 juillet de cette année – et la détermination des nombreuses personnalités venues «témoigner»? Les pièces qui composent ce cycle ne mettent pas seulement en avant des rôles forts et complexes de femmes, personnages historiques, fictifs ou tirés de la réalité, mais nous permettent aussi de voir le travail et les spectacles conçus par des femmes artistes de renommée internationale.

Alors que d’un bout à l’autre de la planète, les paroles des femmes se libèrent, qu’elles se réapproprient l’espace public, que leur combat intime devient combat politique, nombreuses sont celles à souffrir aujourd’hui encore d’inégalités, de persécutions et d’injustices. Nous souhaitons avec ce cycle rendre hommage à celles et ceux qui avec courage et engagement se refusent à accepter le statu quo et œuvrent inlassablement à faire de ce monde un endroit plus juste. Les destins tragiques de Sarah Hegazi, militante LGBTQIA+ «tuée par la prison» – arrêtée, condamnée, emprisonnée, torturée puis exilée, elle s’est donnée la mort le 14 juin, à 30 ans –, de Helin Bölek, chanteuse du groupe musical Grup Yorum, qui s’est vu refuser le droit de chanter – morte le 3 avril, à 28 ans, après 288 jours de grève de la faim – et de tant d’autres femmes dont nous ignorons les noms doivent nous encourager à rester vigilant.e.s et à continuellement chercher le dialogue.

Au nom de l’équipe des théâtres, je vous remercie de votre curiosité et de votre soutien et vous invite à découvrir désormais le cycle *Destins de femmes*.

Tom Leick-Burns
Directeur

**Femme, réveille-toi; le tocsin de la raison se fait
entendre dans tout l'univers; reconnais tes droits.**

Olympe de Gouges, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791
(L'auteure dramatique a été guillotinée le 3 novembre 1793 pour avoir défendu les
droits des femmes et des esclaves.)

INTRODUCTION

EINE FRAU SCHAUT AUF MÄNNER, DIE AUF FRAUEN SCHAUEN

PAR SIMONE BECK

„Ich hab keinen Bock mehr, immer umgebracht zu werden, mich selbst umzubringen oder mit so irren Augen über die Bühne zu laufen, weil ich verlassen, angelogen, übergangen worden bin oder sonst wie über mich drübergegangen wurde durch einen oder mehrere Männer“.¹

Eine Frau schaut auf Männer, die auf Frauen schauen ist der Titel einer Essay-Sammlung der amerikanischen Schriftstellerin Siri Hustvedt, in der die Autorin dem männlichen Blick in der bildenden Kunst nachgeht. Wie sehen Picasso, Mapplethorpe, Kiefer oder Koons die Frau? Wie stellen sie sie dar und wie nehmen wir sie wahr? Der Titel ihres Werkes passt aber auch auf den Zyklus *Destins de femmes* der Théâtres de la Ville de Luxembourg. Der Blick den Henrik Ibsen, Molière, Lars von Trier oder Rainer Werner Fassbinder auf ihre Heldinnen werfen, ist der Blick eines Mannes, geprägt von seiner Zeit und seiner eigenen Wahrnehmung der Rolle und Stellung der Frau. Auf diese männlichen Projektionen werfen nun weibliche Regisseurinnen ihren Blick, der genauso geprägt ist von ihrer Zeit und ihrer Perzeption der Rolle und Stellung der Frau. Und so schauen die Zuschauer auf Frauenfiguren, die von Männern geschaffen und von Frauen heute wieder ins Leben gerufen werden.

Es wird spannend sein zu sehen, wie Regisseurinnen des frühen 21. Jahrhunderts mit Molières Philaminte aus dem Jahre 1672 oder Ibsens Hedda Gabler aus dem Jahre 1890 umgehen werden. Näher zu uns sind Fassbinder oder Lars von Trier, und doch wird sich zu fragen sein, ob die Schicksale ihrer Heldinnen nicht auch in frühere Jahrhunderte gehören, bleiben die Engstirnigkeit und Intoleranz, denen sie ausgesetzt sind, doch weitgehend dieselben. Sie scheitern an ihren Träumen, eingesperrt in Korsetts von Erwartungen, die an sie gestellt werden, die sie aber nicht erfüllen können und wollen, gebremst in ihrem Streben nach Wissen, Freiheit und Eigenständigkeit. Definiert werden sie ständig in Bezug zu jemand anderem: Tochter, Frau, Mutter von ... Selten – wenn überhaupt – stehen sie für sich, als unabhängiges, frei denkendes Individuum. Sie gehen nie „nach Moskau“, wie Irina in Tschechows *Drei Schwestern* es sich so sehr wünscht.

FOR MOST OF HISTORY, ANONYMOUS WAS A WOMAN (VIRGINIA WOOLF)

In jeder historischen Epoche gibt es starke, unabhängige, engagierte und mutige Frauen: warum gibt es sie nicht auf literarischer Augenhöhe mit den großen männlichen Helden des Theaters? Und wenn Frauen in tragenden Rollen vorkommen, werden sie oft negativ gezeichnet. Die mutige Medea ist im besten Fall eine Ausländerin in dem „weißen“ männlichen Athen, meistens ist sie Hexe und Kindsmörderin. Ariadne wird auf einer einsamen Insel von Theseus zurückgelassen, dem sie auf intelligente Art und Weise geholfen hat und der in seiner Ich-Bezogenheit auch das Versprechen vergisst,

¹ Julia Haenni, in *Frauen verschwinden* (Versionen), zitiert: <https://www.tagblatt.ch/kultur/die-meisten-theaterstuecke-wurden-von-maennern-geschrieben-die-frauen-haben-genug-und-packen-nun-selber-an-ld.1155495> / abgerufen am 31.08.2020

das er seinem Vater Aegaeus gegeben hat. Einer blutbefleckten Lady Macbeth, einer schmach tenden Julia oder einer unbequeme Fragen stellenden Gretchen steht eine Nora gegenüber, welcher der Ausbruch gelingt.

Die Beispiele kluger und starker Frauen, die literarisch in zweit- oder drittklassige soziale Rollen verdrängt werden und zum passiven Objekt degradiert werden, sind endlos. „Die Leerstelle der Frauenrollen ist längst so groß und breit wie der Ozean“, wie Valeria Heintges in ihrer Besprechung von Pinar Karabluts *The Great Tragedy of Female Power*² schreibt. Wie erklärt sich diese Leerstelle? Wie erklärt sich die Abwesenheit von Frauen auf und hinter der Bühne, und dies seit den Anfängen der europäischen Theatergeschichte?

TACEAT MULIER IN THEATRO

Der Ausschluss der Frauen von Theateraufführungen passiert früh: Wenn auch im klassischen Griechenland die Tragödien ihren Ursprung in den Festlichkeiten zu Ehren des Dionysos nehmen, an denen Tänzerinnen und Priesterinnen teilnehmen, werden sie rasch aus dem daraus resultierenden klassischen Theater ausgeschlossen. Den Status der Schauspielerinnen gibt es im klassischen griechischen Drama nicht: Alle weiblichen Rollen werden von Männern gespielt.

Bei den Römern werden Theaterrollen von Freigelassenen oder Sklaven verkörpert: Die Darsteller glorreicher Helden der römischen Geschichte sind in Wahrheit unfrei und meistens mittellos. Sklavinnen werden in „Unterhaltungsproduktionen“ besetzt, in denen ihr Auftritt meistens aus Striptease besteht. Besonders die Kirchenväter der frühen christlichen Kirche wettern gegen die Schauspielerinnen, die Prostituierten gleichgestellt werden und in denen sie eine Gefahr für die christliche Familie sehen. „So verschwindet die Frau mit der Etablierung der Kirche für Jahrhunderte ganz von der Bühne. Während dieser Zeit mimen die Männer ihre Vorstellungen von Weiblichkeit selbst“.³

HOSENROLLEN

Erst in den Darbietungen der Commedia dell'Arte kann das Publikum ab dem 17. Jahrhundert Schauspielerinnen auf der Bühne bewundern. Bis dahin wurden weibliche Rollen von männlichen Schauspielern in Frauenkleidern gespielt. Die Entwicklung lässt sich nicht aufhalten. Als nach dem großen Brand in London die Theater in den 1660er Jahren wieder öffnen, kommt es zu einer Sensation: Es treten zum ersten Mal in Shakespeares Heimat Schauspielerinnen auf. Bald auch in Männerkleidung: die berühmte Hosenrolle, die es dem Publikum ermöglicht, einen Blick auf Frauenbeine zu werfen, die normalerweise unter langen Röcken verborgen sind.

In Luxemburg gibt es im 17. Jahrhundert – so Joseph Hurt⁴ – einige wenige Ausnahmen, in denen Frauen in theatralischen Rollen auftreten. 1666 und 1679 finden in Luxemburg zwei große Jubiläumsprozessionen zu Ehren der Trösterin der Betrübten statt. Neben dem religiösen Zeremoniell kommt es an verschiedenen Orten der Stadt zu Theaterdarbietungen zu religiösen Themen. Rollen wie die der alttestamentarischen Judith oder die Inkarnation der Stadt Luxemburg werden von Frauen verkörpert. Dies ist allerdings nur ein kurzes Aufleuchten, denn in dem in Luxemburg so beliebten Jesuitentheater haben Schauspielerinnen keinen Platz. Sogar nicht in kleinsten Rollen: «1612. Le Père Général apprend qu'à Luxembourg la fille du Gouverneur a joué sur la scène du collège; il enjoint d'infliger une punition aux autorités responsables. Mais on

2 www.nachtkritik.de, 9. März 2018, abgerufen am 3.8.2020

3 Corina Caduff, *Zur Geschichte der weiblichen Bühnenpräsenz*, in: *Schritte ins Offene, Frau macht Theater*, Zürich 1995, S. 7 ff.

4 Hurt, a.a.O. S. 12 ff.

s'explique: l'enfant a donné la réplique à son frère dans une récitation dialoguée du catéchisme, dans la chapelle du collège.»⁵

ZWISCHEN HOF- UND WANDERTHEATER

In den meisten europäischen Ländern besteht zu jener Zeit eine Hierarchie zwischen Hof-, Stadt-, Unternehmer- und Wandertheatern, die sich auch auf den Status der dort engagierten SchauspielerInnen auswirkt. Die zum Teil sehr stark bezuschussten Hoftheater werden durch königliche Spenden am Leben erhalten, während die Stadt- und Unternehmertheater von ihren Einnahmen leben müssen. Obwohl die Wandertheater, die – wenigstens im deutschsprachigen Raum – oft von Frauen geleitet werden, auf wirtschaftlich labilerem Boden operieren müssen, überleben von ihnen einige recht lange. Eine Ursache dieses Phänomens kann man in der Tatsache sehen, dass die Wandertheater ihr Repertoire – und also auch ihre Kulissen und Kostüme – weniger oft ändern müssen, da sie öfters vor unterschiedlichem Publikum spielen.

Aber unabhängig davon, wo die Bühne steht: „Ob Mitglieder von Wanderbühnen oder Darstellerinnen zu Hofe – die Berufsschauspielerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts waren Projektionsflächen paradoxer Frauenbilder: Empfanden die Zuschauer ihr Spiel als zu verführerisch, wurden sie als Prostituierte gebrandmarkt; war es hingegen nicht erotisch genug, dann piffte man sie aus. Derart wurden die männlichen Phantasien anhand des öffentlich auftretenden Frauenkörpers zum Ausdruck gebracht, und dementsprechend ging der Körper der Schauspielerin in den öffentlichen Diskurs ein“.⁶

Luxemburg erlebt im 17. und 18. Jahrhundert eine Vielfalt von theatralischen Darbietungen, die vom Jesuitentheater über die Vorführungen von Wandertruppen oder Gauklern bis hin zu wunderwirkenden Quacksalbern und Badern reichen. Besonders beliebt sind diese Spektakel bei den Soldaten, die in der Festung stationiert sind. Es ist allerdings aus den Beschreibungen nicht auszumachen, ob auch Frauen in Luxemburg auftreten, da nur von „Komödianten, Spielern und Gauklern“ die Rede ist.

DER DURCHBRUCH

Im 19. Jahrhundert wird der Beruf der Schauspielerin salonfähiger (im eigentlichen Sinne des Wortes). Durch die Verbürgerlichung des Theaters wird allerdings die Frau aus den leitenden, konzeptuellen oder finanziellen Domänen des Theaterbetriebs verdrängt und auf das Schauspiel beschränkt. In den europäischen Großstädten werden Theaterschauspielerinnen regelrechte Stars, wie sie später nur der Film kennt. Die weltberühmte Sarah Bernhardt (1844-1923) wird vom Publikum vergöttert, auch für ihre Darstellung von Männerrollen. In den 1890er Jahren spielt sie die Titelrollen von Alfred de Mussets *Lorenzaccio*, Shakespeares *Hamlet* und Napoléons Sohn, den Herzog von Reichstadt, in *L'Aiglon*, ein Stück, das Jean Rostand extra für „die Bernhardt“ geschrieben hat. Ein weiterer Weltstar ist die in Italien geborene Eleonora Duse (1858–1924). Fast scheint die Welt zu klein für zwei herausragende Künstlerinnen dieses Formats: Der Vergleich zwischen ihren Leistungen bleibt nicht aus, zumal sie ein ähnliches Repertoire bedienen.

An Luxemburg geht dieser Starkult vorbei. Man kann allerdings feststellen, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Gastspiele, sowohl in deutscher als auch französischer Sprache stattfinden, und dies auch mit Schauspielerinnen besetzten Rollen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erleben wir dann die ersten Produk-

5 Lettre du Père général au Père Provincial Jean Herennius, 8 septembre 1612, in: A. Poncelet, *Histoire de la Compagnie de Jésus dans les anciens Pays-Bas*, Volume II, p. 87, Bruxelles 1929-29, zitiert bei Hurt a.a.O. S. 160

6 Caduff a.a.O., S. 8

tionen der Stücke von Dicks (*De Scholtischäin*, *De Koseng*, *D'Mumm Séiss*, *D'Kiermesgäscht*, alle aus dem Jahre 1856), in denen alle weiblichen Rollen mit Frauen besetzt sind.

... EIN UNBESCHREIBLICH GRAUENVOLLES ETWAS

Eine wichtige Frage wirft die Literaturwissenschaftlerin Susanne Kord in *Ein Blick hinter die Kulissen – Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert* auf, das 1992 in Stuttgart bei Metzler erschien. Ihre Forschung ergibt, dass es allein im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert über 300 Dramatikerinnen gibt, die über 2.000 Werke für die Bühne schreiben. Wo sind diese Werke? Wer kennt die Namen ihrer Autorinnen? Susanne Kord stellt ihrem Buch ein Zitat Heinrich Laubes (1806–1884) voran, des langjährigen Leiters des Wiener Burgtheaters: „Es ist außerordentlich schwer, vergessene Stücke aus früherer Zeit wieder einzubürgern. Selten sind sie durch Zufall vergessen worden.“ Das hieße also, man hätte die Bühnenwerke von rund 300 Dramatikerinnen bewusst in Vergessenheit geraten lassen? Vielleicht nicht bewusst, aber es gelingt ihnen nicht, die Glasdecke von sozialen Konventionen und moralischem Druck zu durchbrechen. Diese Autorinnen stammen durchgehend aus wohlhabenden Schichten und sind finanziell abgesichert. Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – schützen sie ihren guten Ruf durch meist männliche Pseudonyme, die ihrem Werk auch einen anderen Status bei der Kritik sichern. Emma Laddey schreibt 1873 in *Aus dem Reiche der Frau. Bilder aus dem Frauenleben*: „Für die Hälfte der Menschheit (nicht nur der Männer) ist eine schreibende Frau ein unbeschreiblich grauenvolles Etwas, ein Wesen, das zwischen Mann und Frau stehend betrachtet wird. (...) Dieses Vorurteil veranlasst denn leider viele tüchtige Schriftstellerinnen sich einen Männernamen beizulegen, unter dessen Schutz sie ihr Werk dann getrost und weit weniger ängstlich in die Welt hinaus senden können. Solches Verbergen aber, das Verleugnen des Frauennamens, wird gerade bei den Talentvollen zum Unrecht an ihrem Geschlechte: Wie sollte man diesem je etwas zutrauen, wenn seine besten Leistungen den Männern zugeschrieben werden?“⁷

WEIBSSTÜCKE

Der Anfang des 20. Jahrhunderts bringt in den meisten europäischen Ländern die ersten Stücke auf die Bühne, welche selbständige Frauen in den Mittelpunkt stellen, bzw. die Stellung der Frau in der Gesellschaft genauer analysieren.

In Frankreich ist das erste Aufflammen von kurzer Dauer: In *La Faute d'Eve* beschreibt die Freidenkerin und Anarchistin Nelly Roussel (1878–1922) eine Eva, die sich freut, dem Paradies zu entkommen, um die Welt zu entdecken. Vera Sarkoff (1867–1923) greift in ihren Stücken die verlogene Gesellschaft ihrer Zeit an und besonders die Unterdrückung der Frauen in der bürgerlichen Familie. Erst in der Folge von 1968 kommt es in Frankreich zu einem Aufleben des feministischen Theaters. Großen Erfolg haben die kleinen Bühnen der *Cafés-Théâtres*, in denen Schauspielerinnen oft in ihren eigenen Texten die soziale Rolle der Frau mit bösem Humor hinterfragen.

In einem ernsteren Register bringt Viviane Théophilidès ab 1975 wichtige Inszenierungen auf die Bühne, wie *L'arrivante* von Hélène Cixous, ein Stück, das sie für einen Meilenstein des Feminismus hält. Ihre Inszenierung von *Légère en Août* von Denise Bonal fällt in die Zeit der großen Debatten um die Freigabe der Abtreibung in Frankreich. Anne Delbée (1946–) ist die erste Frau, die ein französisches Centre dramatique national

⁷ Zitiert bei Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen – Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert* Metzger Verlag Stuttgart 1992, S. 17

leitet (CDN de Nancy). In *Une femme* macht sie auf das traurige Schicksal der begnadeten Bildhauerin Camille Claudel aufmerksam. Die Feminismus-Debatte wird auf textlicher Ebene in letzten Jahrzehnten in Frankreich eher auf kleineren Bühnen ausgetragen. Ihren Niederschlag findet sie jedoch in einer veränderten Annäherung an die großen Klassiker oder in den Werken einer Yasmina Reza oder einer Marie NDiaye.

In England entsteht ein feministisches Theater parallel zu der aktiven und sehr präsenten Suffragettenbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts. In den 50^{er} Jahren ist es Joan Littlewood, die in ihren *workshops* neue Autorinnen vorstellt, wie z.B. die Engländerin Shelagh Delaney (1938–2011), deren Werk *A Taste of Honey* einen weltweiten Erfolg kennt. Wie auch in *The Lion in Love* beschreibt sie das Elend der Frauen und Kinder im nordenglischen Arbeitermilieu. Besonders vor der Zeit Margaret Thatchers unterstützt der englische *Arts Council* weibliche und feministische Ensembles, die in Produktionskooperationen zusammenarbeiten. 1970 erregt die *Women's Street Theatre Group* große Aufmerksamkeit als sie in der Royal Albert Hall die Übertragung der Miss-Wahl unterbricht. Anfang der 70^{er} Jahre schließen sich Autorinnen, Regisseurinnen und Schauspielerinnen zusammen, um die weibliche Theaterarbeit besser zu koordinieren. Autorinnen wie Pam Gems, Caryl Churchill oder Michelene Wendor legen feministische Stücke vor, die in Royal Court oder im West End vor großem Publikum gespielt werden, wie auch eine Generation später *My Mother said I never should* von Charlotte Keatley. In ihren Werken nähern sie sich auf originelle Weise historischen Persönlichkeiten, wie Pam Gems in *Queen Christina* (1977) oder *Piaf* (1978) oder analysieren auf präzise Weise die Situation die Gesellschaft zu Zeiten Margaret Thatchers wie Caryl Churchill.

Im deutschsprachigen Raum sind es Autorinnen wie Gerlind Reinshagen (1926–2019), Friederike Roth (Jahrgang 1948) oder Elfriede Jelinek (Jahrgang 1946), die in ihrem Bühnenwerk starke feministische Texte schaffen. Heute gibt es zahlreiche Autorinnen und Regisseurinnen, deren Werke grundlegende feministische Fragen stellen. Es würde allerdings den Rahmen dieses Beitrags sprengen, um auf sie im Detail einzugehen.

Eines haben sie jedoch gemeinsam: sie erkämpfen sich einen „Frauenraum“, der Distanz und Analyse ermöglicht. „Im Falle einer patriarchalischen Gesellschaft werden die ‚Wirklichkeit‘ und die darin geltenden Normen, Bestimmungen und Denkmuster, sowie das Medium Sprache, mittels dessen sie vermittelt werden, zugunsten der ‚männlichen‘ Perspektive gebraucht und gedeutet, so dass jeder Kompromiss auf Kosten der ‚schwächeren, unterdrückten Gruppen‘ – z.B. Frauen – eingegangen wird, und diese sich immer weiter von einer eigenen Perspektive in dieser ‚Männerwirklichkeit‘ entfernen, und eine der ‚männlichen‘ ähnlichen Perspektive übernehmen.“⁸

Auf die Frage, was sie zum Schreiben antreibt, antwortet Jelinek 2002: „Die Wut über die Verhältnisse, der Hass.“ Es darf an dieser Stelle gefragt werden, ob Hass der beste Motor für Kreativität ist... Dass man über die Verhältnisse wütend sein kann, das ja. „Statistiken über den deutschsprachigen Kulturbetrieb verraten: Das Theater hinkt der gesellschaftlichen Realität hinterher. Jedes neoliberale Unternehmen ist diverser als das Theater, weil die profitorientierte Wirtschaft begriffen hat, dass unterschiedliche Perspektiven Qualität fördern. 70 Prozent der Theaterregisseure sind männlich. Auf der großen Bühne sogar 80 Prozent. Frauen findet man besonders oft im Kinder- und Jugendtheater. Von Diversität sozialer und weiterer Herkunft kann keine Rede sein.“ So die Dramatikerin Darja Stocker in *Zeit online* (6. April 2018).

AN ZU LÉTZEBUERG?

Die Aufarbeitung von Theatergeschichte ist schwierig – und rezent. Theater ist eine ephemere Kunst, die sich nicht in Bibliotheken oder Museen festhalten lässt. Erst mit dem Aufkommen der Filmtechnik kann man Bühnenarbeiten aufzeichnen und vergleichen. Die Rezeption und das Echo früher Aufführungen können wir nur den Schriften meist männlicher Autoren entnehmen.

Schon 1901 richtet der Theaterwissenschaftler Christian Gaehde (1875-1954) einen Appell an die deutschen Lokalhistoriker, sich der Theatergeschichte anzunehmen und Archive anzulegen. Auch in Luxemburg ergeht ein solcher Aufruf: 1927 wenden sich Batty Weber, Georg Traus, Lucien Koenig und Josy Imdahl, allesamt Mitglieder der Arbeitsgruppe „Volkstheater“ des 1925 gegründeten *Institut international de coopération intellectuelle*, an die Öffentlichkeit. „Es handelt sich darum, so weit es möglich ist, volkstümliche Kundgebungen auf dem Gebiet des Theaters – Theater im weitesten Sinne verstanden – in den Grenzen unseres heutigen Landesgebietes in den Jahren vor dem Einsetzen der Kunstdichtung nachzugehen.“⁹ Ihr Aufruf verhallt ungehört. Vor geraumer Zeit haben sich Autoren wie Joseph Hurt⁹ oder Pit Schlechter¹⁰ mit historischen Aspekten des einheimischen Theaters beschäftigt, aber seine große Geschichte bleibt noch zu schreiben.

Wollte man dieses Unterfangen angehen, fällt einem sofort die Abwesenheit Luxemburger Dramatikerinnen auf. Im Autorenlexikon des *Centre national de Littérature* findet man unter den Rubriken Komödien, Tragödien, Dramen und Übersetzung 488 Einträge. Ganze sechs davon betreffen Autorinnen: Eugénie Arens (1878–1957), Alice Geschwind (1899–1971) und Eleonore Flammang-Georges (1884–1944), die sich dem Lustspiel verschrieben haben. Nach einer fast fünfzigjährigen Pause weiblichen Bühnenschreibens stellen Autorinnen wie Nathalie Ronvaux (* 1977), Sophie Gitzinger (* 1986), Elise Schmit (* 1982), oder Nora Wagener (* 1989) die neue Generation Luxemburger Dramatikerinnen dar.

Mit *Piccolo Teatro*¹¹ ist es Josée Hansen gelungen, eine einfühlsame und persönliche Geschichte der rezenten Entwicklungen auf und um die Luxemburger Bühnen und Ensembles zu schreiben. Sie zeigt die rapide Entwicklung und die komplette Veränderung der Luxemburger Theaterszene seit dem Quantensprung, den Tun Deutsch, Philippe Noesen und Marc Olinger in den frühen 70^{er} Jahren bewirkt haben. War das Stadtluxemburger Publikum bis dahin an biedere Katalogkost à la Gala Karsenty-Herbert im *Neien Theater* gewöhnt, entdeckt es auf einmal neue Spielstätten wie die Bockkasematten, einen Theatersaal in einem gewölbten Keller oder in einem Lager in Howald. Neue Schauspieler ziehen in ungewohnten Inszenierungen zeitgenössischer Autoren die Zuschauer in ihren Bann. Neben dem Kasemattentheater, dem Théâtre Ouvert Luxembourg und dem Théâtre du Centaure sind mit dem Théâtre National, Maskénada, Independent Little Lies oder dem Kaleidoskop Theater neue Infrastrukturen entstanden, die entweder an festen Häusern oder als „Wanderbühnen“ das kulturelle Leben bereichern. Die Théâtres de la Ville de Luxembourg und das Escher Theater haben sich unter neuer Leitung – und dank tatkräftiger Unterstützung der jeweiligen Gemeinden – zu spannenden Gast- und Produktionsstätten entwickelt.

Die aktuelle Theaterszene in Luxemburg besticht aber nicht nur durch die herausragenden Produktionen und Gastspiele, sondern auch durch eine Professionalisierung der einzelnen Theaterberufe, die – gemessen an dem Anspruch, den Programmierung und Publikum an die Theater stellen – längst überfällig war.

8 Rosalinde Girtner, *Feministische Gesellschaftskritik in Friederike Roths Dramen Ritt auf die Wartburg, Krötenbrunnen, Die einzige Geschichte, Das Ganze ein Stück und Erben und Sterben*, Doktorarbeit an der Ohio State University, 1995, S. 7

9 Joseph Hurt, *Theater in Luxemburg. Von den Anfängen bis zum heimatlichen Theater 1855*, Sonderheft Jong-Hémecht, 1938, S. 5

10 Triviales Theater. Untersuchungen zum volkstümlichen Theater am Beispiel des Luxemburger Dialektdramas von 1894-1940, Bourg-Bourger, 1974

11 Josée Hansen, *Piccolo Teatro, Deux ans de rencontres théâtrales au Luxembourg*, Ed. Lëtzebuerg Land, 2018

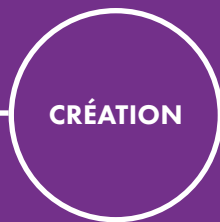
Es ist auch der Theaterfederation, dem Dachverband, der mittlerweile 22 Mitglieder aus dem Bühnenbereich zählt, zu verdanken, dass verstärkt auf Professionalisierung sämtlicher Berufe des Theaters gedrängt wird. Auch die Politik hat es verstanden: Spätestens seit die Stadt Luxemburg mit Frank Feitler einen ersten Direktor an das Grand Théâtre nennt, der nicht intern aus einer anderen Dienststelle der Stadt übernommen wurde, ist es klar, dass Theater hochprofessionelle und spezialisierte Unternehmen sein müssen, deren Personalstruktur dies auch reflektiert.

Nicht alle Theater jedoch haben diese finanziellen und materiellen Möglichkeiten und trotz des Bedarfs an Professionalität haben viele kleinere Bühnen kaum die Wahl auf freiwillige, unbezahlte Hilfe ihrer Mitglieder zurückzugreifen, wenn sie so viel wie möglich ihrer bescheidenen finanziellen Hilfen in die Programmierung investieren wollen. Die DirektorInnen der kleineren Bühnen wissen wie schwierig es ist, Gagen, laufende Kosten, Verwaltungsarbeit und Werbung von einem bescheidenen Budget zu finanzieren.

Auffallend ist die weibliche Präsenz im zeitgenössischen Luxemburger Theater. Regisseurinnen wie u. a. Anne Simon, Myriam Muller (Direktorin des Théâtre du Centaure), Marja-Leena Junker, Carole Lorang (Direktorin des Escher Theaters), Sophie Langevin, Renelde Pierlot, Marion Poppenborg oder Marion Rothhaar haben in den letzten Jahren mit das Bühnenleben in Luxemburg durch einfühlsame und innovative Inszenierungen bereichert. Und dies oft in Bühnenbildern von u. a. Anouk Schiltz, Clio Van Aerde, Peggy Wurth, Do Demuth, Trixi Weis oder Jeanny Kratochwil. Oft wählen sie Stücke, die soziale Fragen aufgreifen und eine pointierte Analyse der menschlichen Gesellschaft darstellen.

Der Zyklus *Destins de femmes* beweist die Vielfalt der Themen und Aspekte, über die Jahrhunderte hinweg. Die Bloggerin Victoria Weich schreibt: „Die Bühne, das lehren uns Judith Butler und ihre NachfolgerInnen aus der feministischen Theorie und der Theaterwissenschaft, ist nicht nur eine konkrete Situation, sondern auch eine passende Metapher, ein diskursiver Ort, um sich mit Gender auseinanderzusetzen. Dabei sei das Hinschauen möglichst divers, denn den einen ‚wahren‘ Feminismus gibt es nicht, sondern es sollte immer eine pluralisierte Debattenkultur sein, in der gestritten, aber auch Einigkeit geschaffen wird. Und dafür ist Theater allemal geeignet. Wo sonst treffen KünstlerInnen, Publikum, journalistische Medien und Theorie in einem spielerischen Raum aufeinander?“¹²

12 https://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/blog/2017/das_feministische_auge/29016



GRAND THÉÂTRE

13.10 • 14.10 • 15.10 • 17.10 • 20.10 • 22.10.2020 › 20H00

HEDDA GABLER

HENRIK IBSEN

Traduction de François Regnault

DURÉE & PRIX

inconnue, spectacle en création
Adultes 20 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

INTRODUCTION À LA PIÈCE PAR

Monsieur Ian De Toffoli une demi-heure avant chaque représentation (FR).

RECOMMANDÉ

à partir de 14 ans

RENCONTRE APRÈS LA REPRÉSENTATION

le 17.10.

RÉPÉTITION OUVERTE

le 03.10.

SAMEDI AUX CAPUCINS IBSEN ET LES FEMMES

le 03.10

EN TOURNÉE

05.11.2020
à La Comète, Scène nationale de Châlons-en-Champagne

Mise en scène Marja-Leena Junker

Scénographie Christian Klein

Costumes Virginia Ferreira

Dramaturgie Akse Pettersson

Lumières Teemu Nurmelin

Assistanat à la mise en scène Claire Wagener

—

Avec Nicole Dogué, Tom Leick-Burns, Hana Sofia Lopes, Myriam Muller,
Valéry Plancke, Jeanne Werner, Serge Wolf

—

Production Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

FR Nouvel épisode du cycle Ibsen aux Théâtres de la Ville, *Hedda Gabler* est sans doute son œuvre la plus accomplie et incroyablement actuelle dans sa vérité humaine. 130 ans après sa création, ses constats et ses interpellations n'ont rien perdu de leur pertinence: quelle est la place d'une femme dans la société, dans sa famille? Ne peut-elle exister par elle-même? Ibsen va même plus loin en interrogeant la cruauté d'Hedda, sa quête du beau, sa recherche d'un sens introuvable, son impossibilité à vivre.

Un jeune couple rentre de son voyage de noces avec des perspectives souriantes: une belle maison, une reconnaissance professionnelle pour Jørgen, le mari, sociale pour Hedda, l'épouse. Pour leurs proches aussi: la consécration littéraire pour Løvborg, une vie qui lui appartienne enfin pour Thea. *Hedda Gabler* est une tragédie humaine magnifiée dans un texte à la construction magistrale.

Marja-Leena Junker est une personnalité incontestable du théâtre au Luxembourg: comédienne, metteuse en scène et longtemps directrice du Théâtre du Centaure. Elle met en scène cette production dont la distribution réunit des comédien.ne.s qui, une fois encore, vont prouver la qualité des interprètes coutumiers des scènes luxembourgeoises, avec notamment Myriam Muller dans le rôle-titre.



Oui, c'est vrai. Pour une fois, dans ma vie, je veux tenir
le destin d'un homme entre mes mains.

Hedda Gabler, acte II, scène 9

DE In seinen Vorbereitungsnotizen zu *Nora oder ein Puppenheim* hält Ibsen am 19. Oktober 1878 fest: „In der heutigen Gesellschaft kann eine Frau sich nicht als Frau, und nur als Frau behaupten. Nicht in einer ausschließlichen männlichen Gesellschaft mit Gesetzen, die von Männern geschrieben sind, und mit Anklägern und Richtern, die das weibliche Verhalten vom männlichen Standpunkt aus beurteilen.“¹ Er gibt seiner Heldin Hedda Gabler in dem gleichnamigen Stück ihren Mädchennamen, womit er unterstreichen will, dass sie viel mehr die Tochter ihres Vaters als die Frau ihres Mannes ist. Hedda Gabler, aus materiellen Gründen in eine Vernunftehe gezwungen, ahnt das lange, öde Leben, das ihr an der Seite eines langweiligen Mannes bevorsteht. Die Gesellschaft, in der sie lebt und in der keine Frau das Recht auf Selbstbestimmung hat, macht sie zu einem harten, eifersüchtigen und ich-bezogenen Menschen, der nur eines fürchtet: den Skandal. Und als dieser unausweichlich wird, wählt sie „in Schönheit zu sterben“, ihr erster autonomer Akt. In einem anderen literarischen Genre wäre sie Anna Karenina, Emma Bovary oder Effi Briest begegnet, denen auch ihre Selbstverwirklichung versagt bleibt. Das Luxemburger Publikum wird gespannt sein, was die Regisseurin Marja-Leena Junker, die für ihre starken Frauenporträts auf der Bühne bekannt ist, aus Hedda Gabler macht, die von Myriam Muller verkörpert werden wird.

Simone Beck

1 Gert Enno Rieger, Ibsen, Rowohlt Monographien, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 73

HEDDA GABLER

BATAILLE D'UNE FEMME AVEC LE MONDE

DE IAN DE TOFFOLI

Hedda Gabler, la protagoniste de la pièce éponyme d'Ibsen, créée pour la première fois le 31 janvier 1891 au Residenztheater de Munich, reste un des personnages féminins phares de la dramaturgie moderne et universelle.

Dans cette pièce, qui raconte les tourments d'une fille de général, Hedda Gabler (c'est son nom de jeune fille, qu'elle garde après son mariage), piégée dans un mariage qui l'ennuie et dans une maison dont elle ne veut pas et pour laquelle son mari s'endette, Ibsen livre un portrait complexe d'une femme qui aurait voulu se sauver elle-même, c'est-à-dire mener une vie épanouie, remplie, vibrante, mais à qui la société bourgeoise, médiocre, étriquée, asphyxiante et ennuyeuse, ne le permet pas. L'écrivain norvégien crée ainsi un personnage de femme tellement moderne, pour son époque et au-delà, qu'une explication psychologique ou sociologique ne suffit pas à le cerner, sauf à le réduire.

Et pourtant, et là réside un des attraits de cette pièce, un nombre d'exégètes, de critiques et de commentateurs ont essayé de saisir ce personnage insaisissable, mystérieux, fatal, contradictoire, qui prend à la fois une position de victime, dans le contexte social et familial écrasant, et de criminelle.

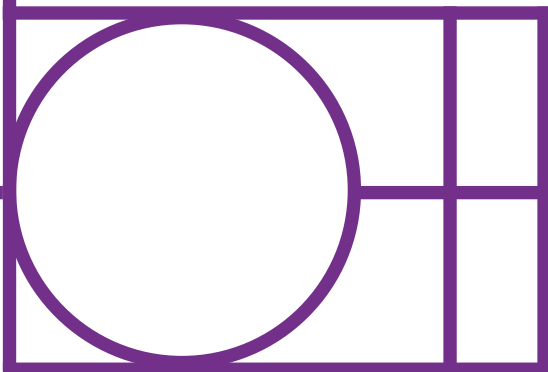
Certains critiques ont par exemple établi un lien entre Hedda Gabler et Freud, dont le premier ouvrage sur la psychanalyse a été publié peu après la pièce d'Ibsen. On a voulu faire de Hedda Gabler une des premières femmes névrosées dans la littérature, c'est-à-dire qu'elle ne serait ni logique ni folle (dans le sens de personne non responsable). En effet, ses objectifs et ses motivations ont une logique personnelle secrète qui leur est propre. Elle obtient ce qu'elle veut, mais ce qu'elle veut est contraire à la convention. L'une des choses importantes qu'un tel personnage implique est la prémisse qu'il existe un monde secret, inconscient, d'objectifs et de motifs cachés sous des motifs plus rationnels.

Les motifs de Hedda sont des passions compliquées, étranges, irréconciliables. Elle est diverse, sinueuse et gracieuse, compliquée et naturelle, elle souffre, elle lutte, elle est humaine. Elle est composée à la fois d'idiosyncrasies, de cupidités et de jalousies, d'aspirations et de luttes, de joies, d'interdits, de fantasmes sexuels comme le voyeurisme et l'attrait de l'infidélité, mais, prisonnière de sa vie de petite-bourgeoise, elle a également horreur du scandale.

Il y a chez Hedda une profonde poésie, au fond. Mais l'entourage l'effraie. Elle ne veut pas se rendre ridicule. Elle épouse Tesman pour sa stabilité, mais s'ennuie et occupe son imagination avec Eilert Løvborg. Elle s'enfonce dans son fauteuil, ferme les yeux et se représente ses aventures. Elle dit d'elle-même qu'elle est lâche.

Hedda Gabler a de grandes exigences de vie et un énorme appétit et une joie de vivre. Elle rit, elle rêve de bacchanales. Mais incapable de les vivre, la violence de son désir se tient caché et se retourne finalement contre elle, car la seule façon qu'elle a de prouver qu'elle est vivante, dans un monde étouffant, c'est de mourir.

C'est ce qu'il y a d'incommensurable, d'infini, d'impossible dans son désir qui fait d'Hedda une héroïne de théâtre de tous les temps. Ibsen parle, au sujet de son personnage, d'une «révolution féminine souterraine dans la façon de penser».



INTERVIEW AVEC MARJA-LEENA JUNKER, METTEURE EN SCÈNE

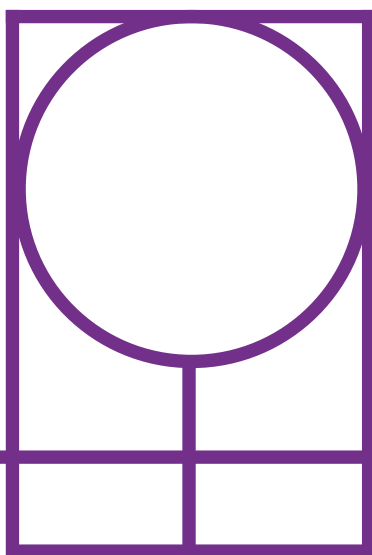
PROPOS RECUEILLIS PAR IAN DE TOFFOLI

Ian De Toffoli: Marja-Leena, il y a vingt ans, vous avez mis en scène *Une maison de poupée* d'Ibsen. *Hedda Gabler*, est-ce la suite logique d'un travail plus appuyé sur les rôles féminins chez Ibsen?

Marja-Leena Junker: J'ai décidé de mettre en scène *Hedda Gabler*, sur la demande de Tom Leick-Burns, parce que la pièce s'insère dans le Cycle Ibsen des Théâtres de la Ville, premièrement, mais on peut dire que c'était un choix évident que de s'attaquer à cette pièce sur laquelle je réfléchis depuis deux ans. *Hedda Gabler* est une pièce très actuelle, les interrogations ontologiques et politiques qu'elle soulève sont de toutes les époques, évidentes autant dans la Norvège du XIX^e siècle que dans le Luxembourg d'aujourd'hui. Ces mêmes interrogations sont bien au cœur du travail de metteure en scène que je mène ici depuis plus de 30 ans. *Hedda Gabler* est l'un des grands personnages féminins du théâtre, au même titre qu'Antigone, Phèdre ou Médée, un personnage fascinant et mystérieux, auquel toutes les grandes comédiennes veulent un jour se mesurer.

Ian De Toffoli: Dans *Une maison de poupée*, Myriam Muller jouait Nora. Ici elle incarne le rôle de Hedda. A-t-on le droit de parler d'actrice fétiche déjà?

Marja-Leena Junker: Avec Myriam Muller, j'ai la chance de pouvoir travailler avec une comédienne que je connais tellement bien, depuis tellement longtemps, qu'on n'a pas besoin de beaucoup de mots pour se comprendre, que tout vient naturellement. Si je monte aujourd'hui cette pièce, c'est parce qu'il y a Myriam Muller. Cette comédienne exceptionnelle mène une impressionnante carrière au théâtre et au cinéma. Elle est aussi metteure en scène et réalisatrice. Elle dirige le Théâtre du Centaure. J'ai eu le privilège de travailler souvent avec elle: elle a joué Nora, mais aussi Électre, Aricie, Marthe dans *L'Échange*, Nina dans *La Mouette* de Tchekhov ou encore Ysé dans *Le Partage de midi* de Claudel. Et aussi, bien sûr, elle a été superbe dans de nombreuses pièces contemporaines. Qu'elle se mesure aujourd'hui à Hedda Gabler est une évidence.



Ian De Toffoli: Où se situe votre mise en scène, dans le débat autour du mystère qu'incarne le personnage de Hedda Gabler? Qui est cette femme? Au cours de l'histoire littéraire, on l'a traitée tour à tour d'hystérique et acclamée en tant qu'héroïne féministe.

Marja-Leena Junker: La place de la femme dans la société est une constante dans mes préoccupations. Au Théâtre du Centaure, j'ai monté *Phèdre* de Racine et *Électre* de Sophocle, dans des distributions exclusivement féminines, pour donner aux femmes toute la place qui leur revient sur un plateau et faire de ce lieu une métaphore utopique de la société. Dans *Hedda Gabler*, selon le contexte de l'époque dans laquelle on se trouve, bien sûr qu'on peut faire tenir le chapeau féministe à Hedda, bien sûr qu'on peut la lire sous le prisme freudien aussi, dont les théories ont été publiées peu d'années après la pièce. Mais il est évident que le personnage d'Hedda Gabler va beaucoup plus loin que cela. Hedda n'est pas malade! Ce serait la réduire. *Hedda Gabler* est la pièce la plus noire d'Ibsen, elle est sans espoir. Elle dresse un portrait noir, mais lucide sur la condition humaine. Ce qui m'intéresse en particulier, c'est l'existence de la femme dans une société répressive, suffocante. C'est le mystère de Hedda Gabler, sa quête impossible du bonheur et du sens, son besoin de beauté, sa recherche d'harmonie dans la vie, son désir d'absolu, qui se heurte à des barrières insurmontables. Elle vit avec des gens avec lesquels elle ne peut pas vivre. Hedda dit si peu de mots, elle n'est pas comme ces personnages de théâtre qui se perdent en explications. Elle n'explique rien. Elle agit de manière opposée aux conventions qu'on attendrait d'elle et c'est à nous de comprendre les forces qui la bouleversent et la meuvent. C'est pour cela que c'est un rôle si atterrant pour les comédiennes, elles veulent toujours comprendre les motivations des personnages. Hedda – mais d'ailleurs comme tous les autres personnages aussi, tel Tesman, Thea ou Løvborg – est une énigme complexe.



THÉÂTRE DES CAPUCINS

16.10 • 21.10 • 23.10 • 24.10.2020 › 20H00

DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT

RAINER WERNER FASSBINDER

DURÉE
& PRIX

1h40 (pas d'entracte)
Adultes 20 €, 15 €, 8 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

EINFÜHRUNG ZUM STÜCK VON

Frau Julie Kieffer eine halbe Stunde vor jeder Vorstellung (DE).

EMPFOHLEN

ab 15 Jahren

Inszenierung Pauline Beaulieu

Bühne Hella Prokoph

Kostüme Britta Leonhardt

Musik Knut Jürgens

Licht Dieter Wutzke

Dramaturgie Lucia Kramer

—

Mit Iris Atzwanger, Leandra Enders, Kristina Gorjanowa, Catherine Janke,
Sarah Lamesch, Anna Steffens

—

Koproduktion Staatstheater Mainz; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

—

*Aufführungsrechte mit freundlicher Genehmigung des Verlags der Autoren,
Frankfurt am Main.*

DE *Liebe ist kälter als der Tod* hieß Fassbinders erster Film, und diese Definition bestimmt auch in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* die Darstellung und Analyse der Liebesstrukturen. Fassbinders Stück, das er 1972 mit Margit Carstensen und Hanna Schygulla in den Hauptrollen auch sehr erfolgreich verfilmte, ist „eine Studie in Dekadenz, gegenseitiger Abhängigkeit, Leidenschaft, Raserei und Verzweiflung, in seinem Hang zum Exzess vielleicht das am weitesten vorgetriebene, in der Gestaltung virtuoseste Melodram Fassbinders“. (Ulrich Gregor, *Geschichte des Films ab 1960*)

Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) war ein deutscher Regisseur, Dramatiker und Drehbuchautor. Er hat über vierzig Spielfilme gedreht und zudem vierundzwanzig Theaterstücke verfasst. Er gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Deutschen Films der 1970^{er} und Anfang der 1980^{er} Jahre, näherte sich dem Film aber erst über seine Theaterarbeit.

Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 1971 bei den vierten Experimenta-Theaterwochen in Frankfurt unter der Regie von Peer Raben uraufgeführt, erzählt die Geschichte der gleichnamigen Modeschöpferin, die sich in ein junges Model verliebt, mit ihr einige Zeit zusammenlebt, aber schließlich von ihr verlassen wird. Kant lässt ihre Enttäuschung und Verbitterung an ihrem Geburtstag an allen Menschen in ihrer Umgebung aus – an ihrer Freundin Sidonie, ihrer Tochter Gabriele, ihrer Mutter Valerie, und auch an der ihr treu ergebenen Dienerin Marlene. Am Ende muss sie erkennen: „Man muss lernen zu lieben, ohne zu fordern.“

In einer Koproduktion mit dem Staatstheater Mainz zeigen die Théâtres de la Ville de Luxembourg Fassbinders bekanntes Stück mit einem schauspielerischen Ensemble aus Luxemburg und Mainz. Regie führt die in Frankreich geborene und in Berlin lebende Pauline Beaulieu. Langjährige Mitarbeiterin von Luk Perceval, studierte Beaulieu an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Sie schreibt Stücke, Prosa und Essais auf Französisch und Deutsch und arbeitet gerade an ihrer ersten Operninszenierung an der Staatsoper Unter den Linden, Berlin.

SÉANCE
SPÉCIALE

CINÉMATHÈQUE

26.10 › 21 H00



DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT

RFA 1972 | vostf | 124' | c |

De Rainer Werner Fassbinder

Avec Margit Carstensen, Hanna Schygulla, Katrin Schaafe, Eva Mattes,
Irm Herman, Gisela Fackeldey

D'après la pièce homonyme de Rainer Werner Fassbinder

**Dans le cadre
des représentations
du spectacle *Die bitteren
Tränen der Petra von Kant*.**

FR Styliste de mode très réputée, Petra von Kant vit une vie de femme libre et indépendante, assistée de Marlene, qui est à la fois sa secrétaire, sa dessinatrice et sa bonne à tout faire entièrement soumise. Petra tombe folle amoureuse de Karin, une jeune prolétaire dont elle décide de faire son mannequin vedette. La passion se transforme en jalousie malade. Marlene observe sa patronne révéler sa fragilité, puis devenir esclave à son tour lorsque Karin s'en va rejoindre son mari...

Cinémathèque
17, place du Théâtre
L-2613 Luxembourg
tickets: www.luxembourgticket.lu

» La caméra de Fassbinder cisèle un ballet qui met en valeur le jeu des comédiennes – pas un seul homme à part le nu du tableau – et enveloppe leurs longues conversations dans un mouvement qui rend toutes les nuances des émotions.

» Passionnant, coloré et porté par le regard de Margit Carstensen, très caméléon malingre dans ses rôles chez Fassbinder.

DVDClassik

» Eine Studie in Dekadenz, gegenseitiger Abhängigkeit, Leidenschaft, Raserei und Verzweiflung, in seinem Hang zum Exzess vielleicht das am weitesten vorgetriebene, in der Gestaltung virtuoseste Melodram Fassbinders.

Geschichte des Films ab 1960,
Bertelsmann

[Le Cinématographe.com](http://LeCinematographe.com)

DE Ein Jahr nach der Bühnenfassung von *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Inszenierung Peer Raben) kommt der gleichnamige Film 1972 in einer Inszenierung Rainer Werner Fassbinders in die deutschen Kinos. Wie viele seiner Werke polarisiert auch *Petra von Kant*: Die Kritik schwankt zwischen Meisterwerk und kaltem Kitsch. Eine rein weibliche Besetzung mit Margit Carstensen in der Titelrolle, umgeben u.a. von Hannah Schygulla, Eva Matthes und Irm Hermann, schafft ein Universum von Kälte, Einsamkeit, possessiver Leidenschaft und zeigt „die ästhetische Dekonstruktion eines weiblichen Interieurs“¹. Interieur im doppelten Sinn des Wortes: Die Handlung spielt im luxuriösen Interieur Petra von Kants, einer reichen, geschiedenen Modeschöpferin. Hartherzig und demütigend zu ihrer Sekretärin Marlene, glüht sie in besitzergreifender Leidenschaft für das junge Mannequin Karin, das ihre Gefühle nicht teilt. Die starke Frau in diesem kalten Interieur ist Marlene, die Sekretärin.

Fassbinder sagt über seine Sichtweise: „Ich betrachte eine Frau genau so kritisch wie einen Mann. (...) Frauen sind interessanter, denn auf der einen Seite sind sie unterdrückt, aber andererseits sind sie es nicht wirklich, weil sie diese ‚Unterdrückung‘ als Terrorinstrument benutzen. (...) Meine Filme sind für die Frauen, nicht gegen sie. Aber fast alle Frauen hassen *Petra von Kant* – jedenfalls die, die die Arten von Problemen haben, von denen der Film handelt, die das aber nicht zugeben wollen. Das kann ich nicht ändern. (...) Alles in allem finde ich das Verhalten der Frauen genau so schrecklich wie das Verhalten der Männer, und ich versuche, die Gründe dafür zu illustrieren und vor allem zu zeigen, dass wir fehlgeleitet werden durch unsere Erziehung und durch die Gesellschaft, in der wir leben. Meine Beschreibung dieser Verhältnisse ist nicht frauenfeindlich. Sie ist ehrlich...“²

Simone Beck

- 1 Tanja Michalsky: Spielräume der Kamera. Die ästhetische Dekonstruktion eines weiblichen Interieurs in Rainer Werner Fassbinders „Die bitteren Tränen der Petra von Kant“. In: Margarete Hubrath (Hrsg.): *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von „gender“ in Geschichte, Literatur und Alltag*. Böhlau, Köln 2001, S. 145–160.
- 2 aus einem Interview mit Christian Braad Thomsen, getätigt 1973, abgedruckt in Tony Rayns (Hrsg.): *Fassbinder. Rev. and expanded edition*. British Film Institute, London 1980, hier zitiert nach Robert Fischer; Joe Hembus: *Der Neue Deutsche Film, 1960-1980*. 2. Auflage, Goldmann, München 1982 (Citadel-Filmbücher; Goldmann Magnum 10211), S. 76
https://de.wikipedia.org/wiki/Die_bitteren_Tränen_der_Petra_von_Kant#cite_note-2, abgerufen 1.9.2020

REGISSEURIN PAULINE BEAULIEU IM GESPRÄCH MIT DER DRAMATURGIN LUCIA KRAMER

Lucia Kramer: Im Stück geht es um eine Modedesignerin, die sich in eine jüngere Frau verliebt. Würdest du sagen, dass es sich um eine Liebesgeschichte handelt?

Pauline Beaulieu: Ich denke, es ist eigentlich weniger eine Liebesgeschichte, als eine Geschichte über Petras Besessenheit von der Liebe. Über ihre Sehnsucht nach einer besonderen, fast schon zerstörerischen Intensität in Beziehungen. Als könnte sie sich anders nicht lebendig fühlen. Sie sucht nach einer Liebe, die sie eigentlich gar nicht finden kann, weil sie in sich selbst gefangen ist. Für mich besteht da auch ein Zusammenhang zu ihrem Beruf, weil ich glaube, dass sie diese Intensität der Gefühle auch in ihrer Kunst findet.

Lucia Kramer: Bei der Vorbereitung auf die Inszenierung hast du dich viel mit dem britischen Modedesigner Alexander McQueen beschäftigt, der in den neunziger Jahren, bis zu seinem Selbstmord 2010, für viel Furore in der Modeszene gesorgt hat. Worin siehst du eine Verbindung zu Petra von Kant?

Pauline Beaulieu: Was mich so sehr an Alexander McQueen fasziniert, ist die Art und Weise, wie er seine Modeshows inszeniert hat. Das hat für mich sehr viel mit Theater zu tun. Er hat seine Kollektionen zu Themen entwickelt, die ihn auch persönlich beschäftigt haben. Und er hat versucht, Gefühle beim Publikum zu wecken, mit sehr effektvollen Mitteln. Es geht nicht mehr nur um Schönheit und um den Körper, sondern darum, sich mitzuteilen. Für mich war das neu, dass Mode so stark mit einer Aussage verbunden sein kann, die in seinem Fall oft sehr politisch war. Und da dachte ich, dass auch Petra von Kant eine Künstlerin ist, die in ihrer Mode ihren Blick auf die Welt zum Ausdruck bringen möchte. Die Kostüme, die wir in der Inszenierung sehen, sind alle Teil ihrer Kollektion. Sie erzählen von der Unmöglichkeit, echte Liebe, Nähe und Zärtlichkeit zu erleben. Auch das verbindet Petra von Kant mit Alexander McQueen: eine tiefe und unerträgliche Einsamkeit, die kaum auszuhalten ist.

Lucia Kramer: Fassbinder hat das Stück Anfang der 70er Jahre geschrieben, also vor rund 50 Jahren – was kann es uns heute noch über unsere Zeit erzählen?

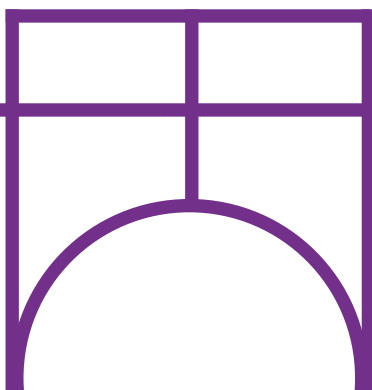
Pauline Beaulieu: Für mich hat das Stück sehr viel mit unserer Zeit zu tun, vor allem dieses Mit-sich-selbst-beschäftigt-Sein. Was spüre ich, was will ich, wie sehe ich aus... Wir leben in einer Gesellschaft, in der man sich ständig selbst thematisiert, Fotos von sich macht und auf Instagram teilt. Wir zeigen das zwar nicht eins zu eins auf der Bühne, aber für mich ist das letztendlich das gleiche Thema. Nicht ehrlich über sich selbst zu erzählen, sondern immer einen Filter über alles zu legen. Und auch nicht abschalten zu können. Petra denkt ständig über ihre Kollektion nach und dann funken ihre privaten Gedanken dazwischen. Dieses Gefangensein im eigenen Kopf ist schon etwas sehr Typisches in unserer Zeit.

Lucia Kramer: Für deine Inszenierung war es dir wichtig, die Geschichte aus Petras Perspektive zu erzählen, wir begeben uns gemeinsam in ihre Welt – was macht diese Welt aus?

Pauline Beaulieu: Für mich war der Film eine große Inspiration, denn erst durch ihn ist mir richtig klargeworden, was Fassbinder mit seinem Theaterstück wollte. Im Film sehen wir Petra oft aus Marlenes Perspektive. Sie beobachtet Petra die ganze Zeit. Dabei ist mir aufgefallen, wie viel sich Petra selbst inszeniert. Mir kam die Idee, dass alles, was wir sehen, nicht unbedingt die Wahrheit ist, sondern Petras Version der Wahrheit: Ihre Träume, ihre Ängste, ihre Gefühle zu den anderen Figuren. Ich wollte wirklich in ihre Welt eintreten, in den Kopf der Künstlerin schauen und die Intensität und die Schwankungen ihrer Gefühle auf der Bühne erlebbar machen.

Lucia Kramer: Fassbinder hat sein Stück für sechs Frauenfiguren geschrieben. Das ist bis heute eine eher ungewöhnliche Besetzung – meist sind eher die Männerrollen in der Überzahl. Ist das für dich etwas Besonderes?

Pauline Beaulieu: Ich finde es sehr schön, dass ich ein Stück mit sechs Frauen inszenieren kann. Und diese Frauenrollen sind wirklich sehr spannend. Keine dummen Klischees über Weiblichkeit, wie man sie oft in Stücken findet. Aber tatsächlich habe ich auf den Proben viel mehr über die Darstellung von Frauen nachgedacht, als bei anderen Arbeiten. Es gab auf der Probe einen Moment, in dem ich kurz überlegt habe, ob ich die Spielerinnen unbewusst für einen männlichen Blick inszeniere. Ich habe mich kurz gefragt: Ist das jetzt falsch, dass ich auch zeigen will, wie sexy und schön diese sechs Frauen auf der Bühne sind? Aber ich habe dann für mich entschieden: Nein, denn es geht ja gerade um Verführung. Und um Frauen, die sich gegenseitig begehren. Dass sie dabei schön und sexy sind, ist ein Fakt, aber sie sind noch sehr viel mehr als das. Es sind starke Persönlichkeiten, die auf eine subtile Art auch sehr gefährlich sind.



HORS LA LOI

PAULINE BUREAU

**DURÉE
& PRIX**

2h (pas d'entracte)
Adultes 20 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

INTRODUCTION À LA PIÈCE PAR

Madame Simone Beck une demi-heure avant chaque représentation (FR).

RECOMMANDÉ

à partir de 15 ans

AVEC LE SOUTIEN DE

l'Institut français du Luxembourg



Texte & mise en scène Pauline Bureau

Scénographie Emmanuelle Roy

Costumes Alice Touvet

Lumières Bruno Brinas

Vidéo Nathalie Cabrol

Musique originale & son Vincent Hulot

Maquillages & coiffures Catherine Saint-Sever

Dramaturgie Benoîte Bureau

Assistanat à la mise en scène Sabrina Baldassarra

—

Avec la troupe de la Comédie-Française

—

Production Comédie-Française / Théâtre du Vieux-Colombier

—

Avec la participation de l'INA (Institut national de l'audiovisuel)

FR Très remarqué à sa création, *Hors la loi* rouvre une page de l'Histoire, celle du procès de Bobigny dont les répercussions sur l'opinion publique ont contribué à l'adoption en 1975 de la loi Veil sur l'interruption volontaire de grossesse. «Pour toujours j'ai quinze ans», déclare Marie-Claire Chevalier en ouverture de ce spectacle qui donne la parole à la femme qu'elle est aujourd'hui devenue, dévastée par cette histoire intime qui a croisé la grande histoire. Pauline Bureau, auteure et metteuse en scène française à succès, revient ici avec une justesse sans fard sur l'histoire de Marie-Claire Chevalier, arrêtée pour s'être fait avorter après avoir été violée par un camarade de lycée. «C'est une histoire vraie», dit Pauline Bureau, «je m'appuie sur le réel qui comporte de multiples facettes».

Sur le banc des prévenues à côté de l'adolescente, sa mère, une collègue de la RATP et la «faiseuse d'ange». Avec leur accord, l'avocate Gisèle Halimi, qui vient de signer avec Simone de Beauvoir le Manifeste des 343, transforme la défense en une tribune publique qui dénonce l'injustice de la loi de 1920 interdisant l'avortement. S'entourant de nombreuses personnalités, comme le prix Nobel de médecine Jacques Monod, l'homme politique Michel Rocard ou la comédienne Delphine Seyrig venus «témoigner», elle fait de la salle d'audience le théâtre d'une avancée du droit des femmes remarquablement menée.

Pauline Bureau, à qui l'on doit également le formidable spectacle *Féminines*, sur la première équipe de foot féminine professionnelle, ainsi que la fulgurante pièce *Mon Cœur*, sur le scandale du Médiateur, aime croiser théâtre et questions sociétales. Avec *Hors la loi*, elle a écrit une pièce documentaire qui met en avant la détermination de ces femmes à défier les lois d'une société en mutation. Son théâtre rend un hommage salutaire à toutes les héroïnes d'aujourd'hui.

» Un théâtre militant et affuté.

Fabienne ARVERS
Les Inrockuptibles

» Dans un subtil jeu entre passé et présent, Pauline Bureau revient sur ce juste combat des femmes.

Emmanuelle BOUCHEZ
Télérama



«Pardonnez-moi, Messieurs, mais j'ai décidé de tout dire ce soir. Regardez-vous et regardez-nous. Quatre femmes comparaissent devant quatre hommes... Et pour parler de quoi? De sondes, d'utérus, de ventres, de grossesses, et d'avortements! Croyez-vous que l'injustice fondamentale et intolérable n'est pas déjà là? Ces quatre femmes devant ces quatre hommes.»

Extrait de la plaidoirie de Gisèle Halimi pour la défense de Marie-Claire, 1972



DE Am 28. Juli 2020 ist Gisèle Halimi gestorben. Rechtsanwältin, Abgeordnete, Schriftstellerin und leidenschaftliche Verfechterin der Frauenrechte ist Gisèle Halimi vor allem bekannt als Verteidigerin der minderjährigen Marie-Claire, deren Mutter und drei Bekannten im berühmten Prozess von Bobigny, der 1972 stattfindet. Schwanger nach einer Vergewaltigung durch einen Klassenkameraden, beschließt Marie-Claire abzutreiben, aber ihre Mutter, alleinerziehende Kleinverdienerin mit drei heranwachsenden Mädchen, kann das Geld für eine Abtreibung in medizinischem Umfeld – damals noch illegal in Frankreich – nicht aufbringen. Zusammen mit drei Berufskolleginnen der Mutter greifen sie auf die Lösung der Engelmacherin zurück, die das junge Mädchen aber so verletzt, dass es hospitalisiert werden muss. Ihr Vergewaltiger wird wegen eines Diebstahls festgenommen und hofft seine Strafe zu reduzieren, indem er Marie-Claires Namen der Polizei verrät. Es kommt zu einer Anklage der fünf Frauen, die sich eine Strafverteidigerin nicht leisten können. Gisèle Halimi übernimmt die Verteidigung und, zusammen mit Simone de Beauvoir, macht sie aus dem Strafprozess einen politischen Prozess. «C'est ainsi que nous l'avions voulu! Avec trois ingrédients: 1) les accusés ne demandent pas pardon; 2) on dépasse les faits pour mettre en accusation la loi qui vous accuse; 3) on s'adresse, par-dessus la tête des magistrats, au pays tout entier. Et nous avons atteint notre but: démontrer qu'on réprimait des femmes auxquelles on n'avait pas donné les moyens de ne pas commettre d'infraction; et permettre aux femmes de choisir de donner la vie ou de ne pas la donner.»¹ Drei Jahre später wird die Loi Veil im französischen Parlament verabschiedet, wodurch der Schwangerschaftsabbruch legalisiert wird. Selten hat ein Prozess die französische Gesellschaft so polarisiert wie der Prozess von Bobigny, der *Hors la loi* zugrunde liegt.

Simone Beck

¹ https://www.lemonde.fr/societe/article/2007/06/01/gisele-halimi-la-clause-des-femmes_917759_3224.html abgerufen 24.08.2020

TABLE RONDE

HORS LA LOI? LA SITUATION JURIDIQUE 50 ANS APRÈS LE PROCÈS DE BOBIGNY

En français

DURÉE & PRIX

1h30 (pas d'entracte)
Entrée libre • Nombre de places limité •
Réservations auprès de [luxembourgticket.lu](https://www.luxembourgticket.lu) • T. +352 4708951

INTERVENANTES

- Ainhoa Achutegui, Directrice du CCR Neimënster & Présidente à titre bénévole du Planning Familial a.s.b.l.
- Anne-Marie Antoine, psychologue-sexologue
- Pauline Bureau, metteuse en scène
- Dr Brigitte Marchand, gynécologue-obstétricienne

MODÉRATRICE

Audrey Somnard, journaliste

ORGANISÉE EN COLLABORATION AVEC



INSTITUT
FRANÇAIS
LUXEMBOURG

LE LONG CHEMIN VERS LA RECONNAISSANCE DU DROIT À L'AUTODÉTERMINATION DES FEMMES À POURSUIVRE UNE GROSSESSE OU NON AU LUXEMBOURG

CATHERINE CHÉRY, DIRECTRICE DU PLANNING FAMILIAL

LES PREMIERS PAS

C'est Venant Hildgen, député socialiste, qui entame les premières démarches en **1933** en déposant une proposition de loi pour autoriser l'avortement pour des raisons médicales. La proposition est passée sous silence.

1970: Le libéral Eugène Schauss lance une nouvelle tentative, mais il est bloqué par son partenaire de coalition, le parti chrétien-social. Le débat n'aura pas lieu.

1972: Le socialiste Antoine Wehenkel dépose à son tour une proposition de loi. Cette fois le débat fera rage, non seulement dans l'enceinte de la Chambre, mais aussi parmi la population.

1978: La coalition libérale-socialiste tient les rênes du pouvoir pour la 1^{ère} fois depuis l'après-guerre. Le dépôt quasi concomitant du projet de loi du Gouvernement pour réglementer l'interruption de grossesse et la proposition de loi relative à la vie naissante vont enflammer les débats.

LA PREMIÈRE LOI

Le Parlement vote une loi «sur indications» qui définit les circonstances dans lesquelles l'interruption de grossesse n'est pas punissable par opposition au régime du «délai». Ce dernier fixe un laps de temps, le plus souvent de 12 semaines de grossesse, pendant lequel la femme peut décider si elle veut poursuivre ou interrompre sa grossesse.

UN ACCÈS DIFFICILE

Les contraintes imposées par la loi rendent l'accès à l'IVG incertain, car il repose sur l'interprétation que fera le médecin de la santé des femmes concernées, en particulier de leur détresse psychique face à une grossesse non attendue. Il s'en suit une «exportation» des IVG vers la Belgique ou les Pays-Bas ainsi que des IVG «cachées» sous des appellations passe-partout tel que «curetage».

Il faudra 2 années au Planning Familial pour obtenir une autorisation de pratiquer des IVG médicamenteuses dans son Centre de Luxembourg afin de garantir un accès sûr, non jugeant et équitable pour toutes les femmes. C'est chose faite mai **2008**.

En **2009**, année d'élections nationales, le Planning Familial lance sa campagne «**Si je veux !**» et revendique la libéralisation de la loi sur l'interruption de grossesse.

D'UNE LOI DE COMPROMIS VERS UNE LOI QUI REND JUSTICE À LA SOUVERAINETÉ DES FEMMES SUR LEUR CORPS

Année de communication intense et d'actions de sensibilisation tel un colloque international qui dresse le bilan d'une loi trentenaire, les décideurs politiques inscrivent la réforme de la loi dans leur programme électoral.

Un projet de loi est déposé début **2010**. Il déclenche un tollé général. Dans la droite ligne de la campagne «Si je veux!», le CID-Femmes appelle à se mobiliser contre le projet de réforme. C'est ainsi que le 8 mars 2010, journée internationale de la femme, est né le «Collectif Si je veux! pour l'autodétermination de la femme». Encouragé par 100 marraines et parrains, il lance une pétition qui récoltera 3.253 signatures et sera remise au Président de la Chambre des députés.

Ce combat s'achèvera par une loi de compromis votée en décembre 2012. Le texte adopté permet à toute femme en situation de détresse qui en fait expressément la demande, après une consultation psycho-sociale obligatoire, d'interrompre sa grossesse pendant les 12 premières semaines. La loi supprime l'autorisation parentale pour les mineures, un adulte de confiance pouvant jouer ce rôle.

La loi impose pourtant une 2^{ème} consultation psycho-sociale obligatoire et la pratique exclusive de l'IVG par un gynécologue.

LE LUXEMBOURG CHANGE DE CAMP ET REJOINT LES PAYS QUI ONT ADOPTÉ UNE LOI LIBÉRALE

Lors des élections anticipées en octobre 2013, la coalition tricolore annonce une nouvelle réforme de la loi. L'IVG sera partiellement dépénalisée et l'indication de détresse abandonnée pour le libre choix des femmes. La 2^{ème} consultation psycho-sociale obligatoire sera supprimée pour les femmes majeures, les généralistes se retrouvent à nouveau légitimés dans la pratique de l'IVG médicale. Le projet de loi est voté fin **2014**.

La loi ne figure plus dans le Code Pénal, mais fait son entrée dans le Code de la Santé.

BIOGRAPHIES

AINHOA ACHUTEGUI

Née à Caracas, **Ainhua Achutegui** a grandi à Vienne où elle a été scolarisée au Lycée Français avant de passer un Master en philosophie et sciences du théâtre à l'Université centrale puis deux post-graduates en gestion de projets et projets culturels. Pendant et après ses études, elle a travaillé pour de nombreux projets de théâtre, cinéma et danse. En 2004, elle est nommée directrice artistique de la section danse et théâtre de la WUK (Werkstätten und Kulturhaus) à Vienne avant de s'installer au Luxembourg en 2006 où elle obtient le poste de directrice artistique du Centre des Arts Pluriels d'Ettelbruck (CAPe). Depuis le 17 février 2014, elle occupe la fonction de directrice générale de Neimënster. Elle est également Présidente à titre bénévole du Planning Familial a.s.b.l. depuis février 2015. Reconnue depuis plusieurs années pour son engagement dans la cause féministe, Ainhua Achutegui incarne une militante convaincue. Elle a baigné dans ce militantisme depuis son plus jeune âge. Elle met sa ténacité et son dynamisme au service de lobby auprès du Gouvernement pour l'obtention de la suppression de la taxe tampon ou encore la gratuité de la contraception. Elle continue à (se) nourrir de débats de société avec passion et professionnalisme, thématisant par exemple: la gestation pour autrui, la prostitution, etc. Passion et enthousiasme transparaissent avec force lorsqu'elle évoque l'égalité entre les femmes et les hommes: «Je pense que les femmes doivent arrêter de se sous-évaluer, s'entraider davantage et surtout, oser...». Ses thématiques de prédilection restent le droit à l'accès à l'IVG, l'imprescriptibilité des crimes sexuels et le renforcement de l'éducation affective et sexuelle auprès des enfants.

ANNE-MARIE ANTOINE

Anne-Marie Antoine exerce sa profession de psychologue et sexologue depuis 34 ans au Planning Familial. Psychothérapeute systémique et sexologue clinicienne, elle s'est de plus formée à la supervision auprès de Mony Elkaïm. Elle a mis sur pied la formation des professionnel.le.s à l'entretien préalable à l'interruption volontaire de grossesse, dans le cadre de la législation de 2012 autour de l'avortement où un entretien pré-IVG était obligatoire. Entretien devenu facultatif pour les femmes adultes en 2014, elle continue à offrir des consultations autour de la grossesse désirée ou non en restant centrée sur le choix de la femme dans ce type de situation. Elle continue à se mobiliser pour l'ensemble des personnes vulnérables et précarisées qui s'adressent au Planning Familial pour de multiples difficultés de vie tant médicales, psychologiques que sociales dans une optique de travail pluridisciplinaire et de réseau.

PAULINE BUREAU

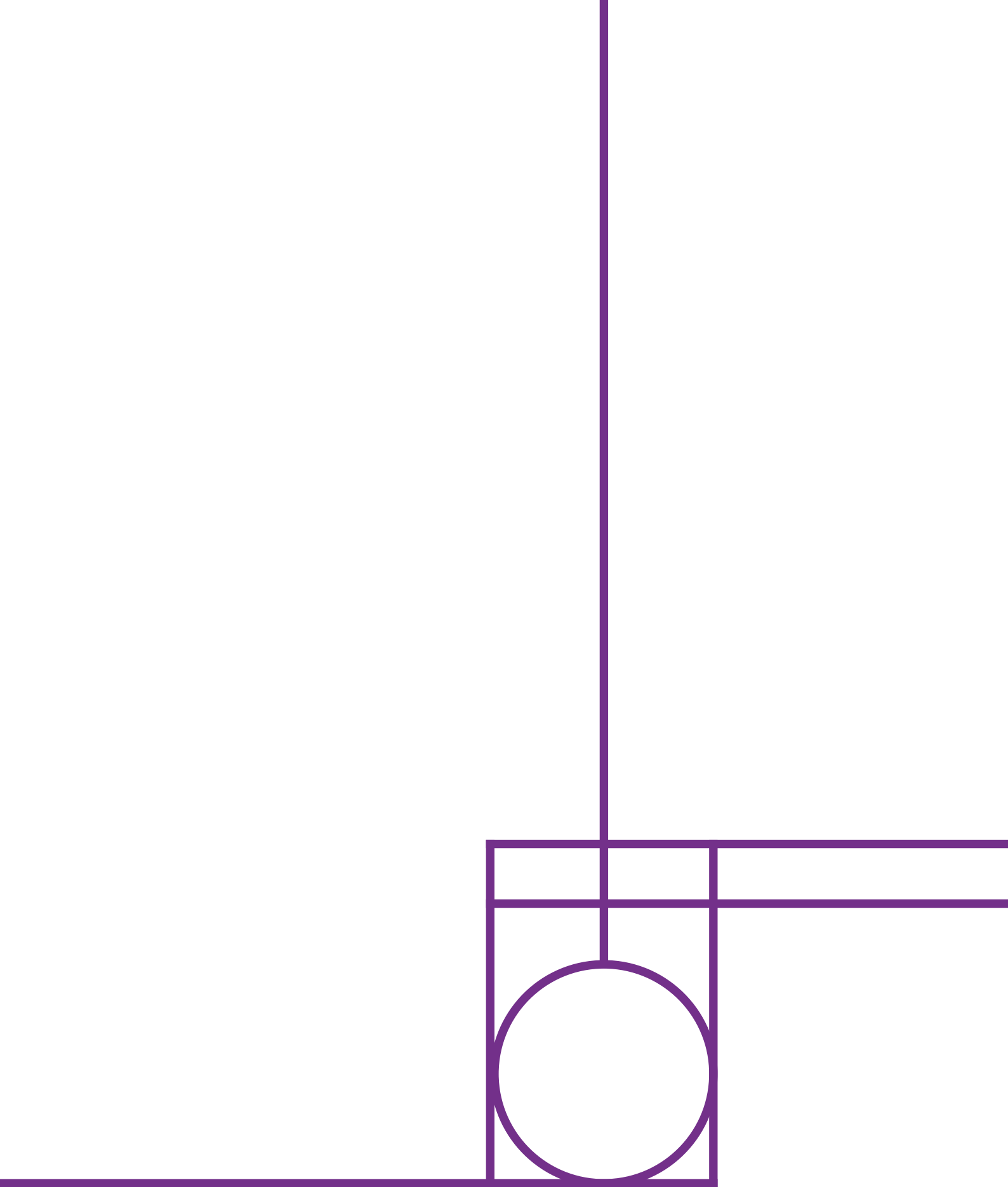
Formée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, **Pauline Bureau** fonde la compagnie La Part des anges avec les acteurs de sa promotion. Elle monte notamment *Roméo et Juliette* de Shakespeare et *Roberto Zucco* de Koltès, se tourne en 2010 vers l'écriture collective avec *Modèles*, écrit et met en scène *Sirènes*. Elle signe depuis les textes de la plupart de ses créations, *Dormir cent ans* en 2015 puis *Mon cœur* en 2017. À l'Opéra-Comique, elle met en scène *Bohème*, *notre jeunesse* d'après Puccini et *La Dame blanche* de François-Adrien Boieldieu. En 2020, *Féminines* a reçu le Prix de la meilleure création d'une pièce en langue française du Syndicat de la critique. Lauréate du prix Théâtre 2020 de la SACD, Pauline Bureau est publiée chez Actes Sud-Papiers.

BRIGITTE MARCHAND

Originaire de l'Est de la France, mère de 4 enfants, passionnée de danse, **Brigitte Marchand** est médecin spécialiste en gynécologie-obstétrique. Longtemps responsable médicale du Centre de Planification et d'Éducation Familiale à Nancy, elle décide en février 2014 de passer la frontière pour exercer la même fonction au Planning Familial de Luxembourg. La même année, elle est témoin du vote de la loi de décembre 2014 consacrant finalement l'autodétermination des femmes en matière d'interruption de grossesse. Le Planning Familial ayant un agrément du Ministère de la Santé pour la pratique d'IVG médicale, elle supervise cette activité et une équipe de 7 médecins. Elle se mobilise pour une prise en charge et un accès à l'IVG aussi rapide que possible pour les femmes face à une grossesse non désirée dans le respect absolu de leur choix, qui doit être libre et informé. Et elle y veille avec bienveillance.

AUDREY SOMNARD

Audrey Somnard est journaliste au Luxembourg depuis bientôt 15 ans. Après plus de dix ans au Quotidien, un passage chez Paperjam, elle écrit depuis deux ans pour la rubrique économie du Lëtzebuerger Journal où elle privilégie les portraits de femmes entrepreneuses. Féministe décomplexée, elle n'hésite pas à commenter l'actualité sur les thématiques du sexisme ordinaire, des violences faites aux femmes, de l'avortement et des droits des femmes en général.



TRISSOTIN OU LES FEMMES SAVANTES

MOLIÈRE

**DURÉE
& PRIX**

2h15 (pas d'entracte)
Adultes 25 €, 20 €, 15 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

INTRODUCTION À LA PIÈCE PAR

Monsieur Marc Rettel une demi-heure avant chaque représentation (FR).

RECOMMANDÉ

à partir de 14 ans

**SAMEDI AUX CAPUCINS
SORTONS RAIPONCE DE SA TOUR!**

le 09.01.2021 à 15h00
Conférence/débat sur la représentation et la présence des femmes
dans le théâtre, sur et derrière la scène.

Mise en scène, décor & costumes Macha Makeïeff

Lumières Jean Bellorini **assisté d'**Olivier Tisseyre

Son Xavier Jacquot

Coiffures & maquillage Cécile Kretschmar **assistée de** Judith Scotto

Arrangements musicaux Macha Makeïeff & Jean Bellorini

Assistants à la mise en scène Gaëlle Hermant & Camille de la Guillonnière

—

Avec Thomas Cousseau, Marie-Armelle Deguy, Caroline Espargilière,
Arthur Deschamps, Philippe Fenwick, Jeanne-Marie Levy, Ivan Ludlow, Bertrand Poncet,
Louise Rebillaud, Geoffroy Rondeau, Sarah-Jane Sauvegrain, Pascal Ternisien

—

Production La Criée – Théâtre national de Marseille

Coproduction Festival des Nuits de Fourvière; Théâtre Gérard Philipe,
Centre dramatique national de Saint-Denis; Centre dramatique national Orléans /
Loiret / Centre; Centre dramatique régional de Tours – Théâtre Olympia

—

Spectacle créé aux Nuits de Fourvière à Lyon en juin 2015

FR *Trissotin ou Les Femmes savantes* (1662) est une grande comédie de mœurs sur l'émancipation des femmes, à la fois critique sociale intense et photographie d'un désastre familial.

Une famille se déchire. D'un côté, Philaminte, la mère de famille, sa fille Armande et sa belle-sœur Bélise, farouchement opposées au mariage, sont éprises de poésie, de philosophie et de science. Ce sont «les femmes savantes». De l'autre, tenants de la tradition, Chrysale, le mari de Philaminte, la gracieuse Henriette, leur seconde fille, et la servante Martine au bon sens impertinent. La crise éclate quand Philaminte décide de marier Henriette au flatteur Trissotin. Or elle aime Clitandre. Qui va l'emporter?

La maison est au bord de l'implosion: chaque camp rivalise de stratagèmes, les discours s'opposent, notamment ceux des hommes, violemment misogynes, mais si révélateurs de leur inquiétude face à la remise en cause de leurs certitudes.

Grâce à ses talents de plasticienne, Macha Makeïeff crée des mises en scène, décors et costumes. Elle transpose judicieusement et malicieusement la pièce dans les sixties, dans un univers pop et baroque inventif: ces dames se risquent à des expériences de chimie, *Trissotin* est plus que typé. Mélangeant les genres, Macha Makeïeff fait entendre avec force, malice et pertinence la férocité et la drôlerie inégalées du texte de Molière.

» **C'est intelligent et réussi.**

On découvre ainsi la pièce dans ses pulsions de vie secrètes bien au-delà du machisme présumé de Molière. Et c'est épatant.

Fabienne PASCAUD
Télérama

» **Le talent visuel et plastique de Macha Makeïeff est ici particulièrement éclatant, de même que son sens du burlesque, mais ils s'accompagnent d'une lecture de la pièce on ne peut plus fine et pertinente.**

Fabienne DARGE
Le Monde

» **Un pur régal qui se savoure d'un bout à l'autre de la pièce où se joue tambour battant l'antique bras de fer entre nature et culture, la guerre des sexes et la lutte acharnée des femmes pour échapper à leur relégation domestique en revendiquant leur émancipation intellectuelle.**

Fabienne ARVERS
Les Inrockuptibles

DE *Trissotin ou Les Femmes savantes* von Molière entführt uns in einen innerfamiliären Kulturkampf. Philaminte, Ehefrau von Chrysale, und Mutter von Armande und Henriette interessiert sich für eine gepflegte Sprache, korrekte Grammatik, Literatur und Naturwissenschaften. Ihre Tochter Armande und ihre Schwägerin Bélise teilen ihr Interesse, während ihr Mann, ihre andere Tochter Henriette und ihr Schwager Ariste, tatkräftig unterstützt von der Köchin Martine, diese Vorlieben eher lächerlich finden. Philamintes Bestrebungen mögen von einem echten Interesse an den „choses de l'esprit“ angetrieben werden, aber sie entbehren einer soliden Grundlage und verhindern nicht, dass sie dem leeren Geschwätz des an der wohlhabenden Familie interessierten Trissotin verfällt. Molière kritisiert aber keineswegs das Streben der Frauen nach Wissen, sondern zeichnet ein kluges Porträt einer gehobenen bürgerlichen Schicht, die glaubt, durch eine gekünstelte, überkandidelte Sprache dem Adel näher zu kommen. Durch eine Sprache, die sie für elitär halten, durch ein Wissen, das auf keiner soliden Grundlage beruht, bauen sich Philaminte und ihre Gesinnungsgenossinnen selber den Käfig, der verhindert, dass sie ihre soziale Position als vollwertig anerkennen. Macha Makeïeff, die Leiterin des Théâtre de la Criée in Marseille, führt uns in ihrer farbenreichen Inszenierung die erstaunliche Aktualität des Stückes von Molière aus dem Jahre 1672 vor Augen.

Simone Beck





Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.

Chrysale, acte II, scène 7

AU-DELÀ DE L'ANDROCENTRISME

MOLIÈRE EN HISTORIOGRAPHE DES ÉLANS FÉMINISTES DU XVII^e SIÈCLE

DE MARC RETTEL

Arnolphe.

Non, non, je ne veux point d'un esprit qui soit haut;
Et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut.
Je prétends que la mienne en clartés peu sublime,
Même ne sache pas ce que c'est qu'une rime; (...)
En un mot, qu'elle soit d'une ignorance extrême:
Et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
De savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.
L'École des Femmes, acte I, scène 1, 93-102.

Philaminte.

Car enfin, je me sens un étrange dépit
Du tort que l'on nous fait du côté de l'esprit,
Et je veux nous venger, toutes tant que nous sommes,
De cette indigne classe où nous rangent les hommes,
De borner nos talents à des futilités,
Et nous fermer la porte aux sublimes clartés.
Les Femmes savantes, acte III, scène 2, 885-890.

De part en part, le théâtre de Molière résonne comme une guerre des sexes ou plutôt une tentative, généralement vaine et souvent marquée d'un excès de grotesque, des figures féminines de se hisser à l'égal des hommes. Même quand l'issue est heureuse pour une Henriette ou Agnès, c'est, *in fine*, l'ordre établi, essentiellement répressif, qui a gain de cause, un ordre marqué par la domination ou détermination du *pater familias* dans une société qui demeure foncièrement androcentrique.

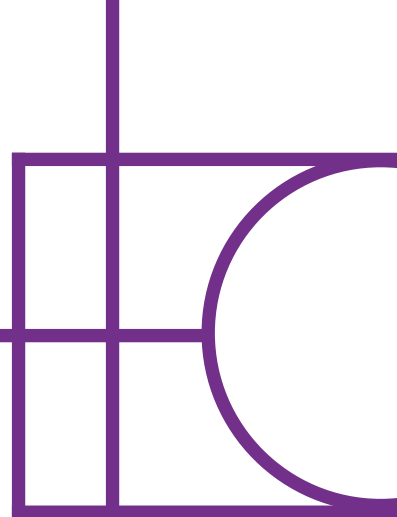
Aussi *Les Femmes savantes* s'articule comme une confrontation entre deux camps: les femmes savantes, nouvel avatar des «précieuses ridicules», corrompues par Trissotin, pédant excessif, d'une part, le bon sens d'autre part, incarné par les hommes, mais également par Henriette, désireuse d'être une bonne épouse, et Martine, la fruste domestique qui n'a pas seulement assimilé la *doxa* masculine, mais va jusqu'à s'en faire la porte-parole. Le rire de Molière semble s'articuler sans ambages aux dépens de la gente féminine.

Les comédies moliéresques ne sont-elles pour autant que la représentation, divertissante certes, d'un élan de révolte éphémère fondée sur les lubies de personnages de théâtre féminins purement fictionnels?

Le reproche récurrent de machisme voire de misogynie à l'égard de Molière sous la plume de près de trois siècles et demi de critiques ne doit pas pour autant occulter une lecture plus fine, plus réfléchie et au moins aussi juste de son théâtre: «si l'on choisit non pas de s'écarter de ces êtres pour en rire, mais de les rejoindre, non pas de les poser comme objets, mais de les sentir comme êtres, de se confondre avec eux (...), alors cette pièce se lit bien autrement»¹. C'est bien pareille «lecture aliénée» que propose également Macha Makeïeff en transposant *Les Femmes savantes* dans les années 60/70, moment charnière des revendications féministes.

Selon Francis Bauman, «Molière, ardemment et constamment, plaide en faveur des femmes, le droit élémentaire à disposer d'elles-mêmes. Et s'il revient sans se lasser sur

¹ Elisabeth Lapeyre, «Les Femmes savantes: une lecture aliénée», p. 133, dans *French Forum*, mai 1981, vol. 6, n° 2, pp.132-139.



le problème du mariage, lui directeur de troupe supérieurement avisé, attentif à plaire à son public et à l'intéresser, c'est que le sujet est d'une actualité immédiate et pressante»². Et le critique de faire le lien avec une évolution manifeste au XVII^e siècle qui devient une révolution sociale, lente et graduelle certes: la bourgeoisie tend à devenir la véritable classe dirigeante sous Louis XIV à l'insu du roi et de la noblesse qui, elle, se précipite à Versailles pour entourer le monarque. Une vie mondaine se développe dans la société française qui accorde une place centrale à la femme bourgeoise: c'est elle qui «tient salon» et en maîtresse souveraine règne sur des invités de marque qui y viennent pour s'adonner au plaisir des conversations érudites. En même temps, ces «salonnières» ouvrent la voie aux auteures-femmes. Reines dans leur salon, elles ne veulent plus se résoudre à la sujétion ancienne dans le contexte domestique.

L'horreur du mariage, le goût de la lecture, le droit à l'éducation et à l'érudition sont autant de sujets qui s'expriment alors par la littérature en tant qu'aspirations féministes – dans les romans de Mademoiselle de Scudéry, *La Précieuse* de l'abbé de Pure, les lettres de Madame de Sévigné ou encore les comédies de Molière. C'est ainsi que le personnage de Philaminte expose les principes d'un élan féministe dont le dramaturge se fait l'historiographe. Certes, le XVII^e siècle ne connaîtra pas de bouleversement social majeur en faveur des libertés, des droits et de l'indépendance des femmes. L'homme qui allait à l'encontre de ces principes à l'ordre du jour dans les salons, dans les livres et sur les planches risquait néanmoins de paraître lui-même ridicule et odieux.

En fin de compte, qu'est-ce qui nous est donné à voir pour en rire? (...) En vérité, le comique des *Femmes savantes* réside moins dans l'excès des femmes que dans la faiblesse des hommes. Après tout, les femmes dans (cette) pièce sont sans doute grotesques, mais ce sont les hommes, hésitants tour à tour et affirmatifs sans conviction, qui sont ridicules³.

2 Francis Bauman, *Le Féminisme au temps de Molière*, Paris, La Renaissance du Livre, 1926, p. 132.

3 Marcel Gutwirth, «Molière and The Woman Question: *Les Précieuses ridicules*, *L'École des Femmes*, *Les Femmes savantes*», pp. 358s dans *Theatre Journal*, octobre 1982, vol. 34, n° 3, pp. 344-359. (Nous traduisons.)

REPRISE

GRAND THÉÂTRE › STUDIO

03.02 • 04.02 • 05.02.2021 › 19H00

BREAKING THE WAVES

D'APRÈS LE SCÉNARIO DE LARS VON TRIER, DAVID PIRIE
& PETER ASMUSSEN

DANS UNE ADAPTATION POUR LE THÉÂTRE DE VIVIAN NIELSEN
TRADUITE DE L'ANGLAIS PAR DOMINIQUE HOLLIER

DURÉE & PRIX

2h (pas d'entracte) | Adultes 20 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

INTRODUCTION À LA PIÈCE PAR

Monsieur Marc Rettel une demi-heure avant chaque représentation (FR).

RECOMMANDÉ

à partir de 16 ans

Contient des scènes qui peuvent heurter la sensibilité des plus jeunes.

Mise en scène Myriam Muller

Scénographie & costumes Christian Klein

Création lumières Renaud Ceulemans

Création sonore Bernard Valléry

Vidéo Emeric Adrian

Caméra Sven Ulmerich

Assistants à la mise en scène Antoine Colla & Sally Merres

—

Adaptation théâtrale Vivian Nielsen

Traduit de l'anglais par Dominique Hollier

Dominique Hollier est représentée par l'Agence MCR.

Présenté en accord avec Nordiska ApS, Copenhague

Presse française La Strada et Compagnies

—

Avec Mathieu Besnard, Louis Bonnet, Olivier Foubert, Brice Montagne,

Valéry Plancke, Clotilde Ramondou, Brigitte Urhausen, Jules Werner, Chloé Winkel

—

Production Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

Coproduction Théâtre de Liège (DC&J Création avec le soutien du Tax Shelter du Gouvernement fédéral de Belgique et de Inver Tax Shelter); La Comédie de Saint-Étienne, Centre dramatique national; Théâtre de Caen

—

Remerciements Dr. Monique Reiff, Céline Lucciarini (infirmière en Anesthésie et réanimation SAMU)

FR Après son succès retentissant lors de sa création au Luxembourg et en tournée en France et en Belgique au cours de la saison 18-19, *Breaking the Waves* part pour une nouvelle grande tournée internationale, qui se terminera à Nancy. Pour permettre au public de vivre l'atmosphère de tournée et découvrir ou redécouvrir ce formidable travail d'ensemble, les Théâtres de la Ville vous invitent à les accompagner avec une navette à Nancy pour la toute dernière représentation.

Breaking the Waves, c'est l'histoire d'une fille atteinte d'une maladie rare et grave: la bonté. Une île isolée. Un monde clos, sectaire et hyper religieux. Bess se marie à Jan, un homme plus âgé travaillant sur une plate-forme pétrolière. Leur relation est passionnelle. Après un accident, Jan se retrouve incapable de bouger et d'avoir des relations sexuelles. Il ne veut pas que Bess reste attachée à un homme paralysé, et souhaite qu'elle continue à vivre. Il lui demande de coucher avec d'autres hommes et de lui raconter les détails. Bess accepte et connaît des relations de plus en plus déviantes et dangereuses, malgré l'hostilité de sa famille et le poids de la religion de son village.

Breaking the Waves est une histoire osée, perverse, extraordinaire et imbibée de controverse.

C'est après avoir déjà goûté à cet exercice (*Blind Date*, Theo van Gogh, 2014) que Myriam Muller a eu envie de se replonger dans la pratique de la transformation d'un scénario en pièce de théâtre. Le langage n'est pas identique, même si la finalité reste similaire: il s'agit de raconter une histoire.

» Myriam Muller fait dialoguer l'hyperréalisme du cinéma avec l'abstraction du théâtre, dans son impressionnante mise en scène.

Josée HANSEN
d'Lëtzeburger Land

» Chloé Winkel irradie l'excellente distribution réunie par la metteuse en scène Myriam Muller.

Jean-Pierre THIBAUDAT
Mediapart





INTERVIEW AVEC MYRIAM MULLER, METTEURE EN SCÈNE

PROPOS RECUEILLIS PAR MARC RETTEL

Marc Rettel: Porter des œuvres initialement non théâtrales à la scène et adapter, par exemple, des scénarii pour le plateau scénique est devenu monnaie courante, certes. Mais faire incarner un film qui s'impose comme une référence majeure de l'art cinématographique comme *Breaking the Waves* de Lars von Trier par des acteurs de théâtre ne relève-t-il pas en partie de la gageure?

Myriam Muller: Le défi, pour moi, n'a pas été de transposer un film. Il s'agissait de monter une histoire. D'ailleurs, le film a près de 25 ans et la plupart des gens de moins de 40 ans l'ignorent. J'estime que c'est une histoire formidable et j'avais envie de la raconter, parce que j'avais envie de parler d'amour et de bonté. Car c'est bien de cela qu'il s'agit: c'est une histoire d'amour, un mélodrame.

En même temps, *Breaking the Waves*, c'est aussi la représentation d'une communauté close dont une femme a besoin de se libérer. En revanche, la dimension du martyr m'intéressait moins que cette femme qui se libère d'une communauté oppressante et austère. En outre, la pièce soulève la question: comment traiter la foi aujourd'hui? Car la foi et la bonté, ce sont des termes qui ont toujours une connotation un peu galvaudée. Alors que l'on attend des actes de bonté des autres, il paraît en même temps souvent difficile de les accepter, parce qu'on les analyse, on ne les prend pas pour de l'argent comptant: on juge la bonté. On a du mal à saisir la nature inconditionnelle de la bonté de Bess, parce qu'on juge ses actes. Ces actes, pour lesquels on la condamne, ne sont pas si horribles, mais elle va à l'encontre des règles d'une communauté, d'une société. Cette communauté qui refuse d'accueillir l'Autre – bien qu'elle soit imaginaire – n'est pas sans présenter des parallèles évidents avec notre monde occidental; cette communauté oppressante et austère a peur de tout ce qui vient de l'extérieur et le rejette en raison de son altérité.

Finalement, si Bess est amenée à sa perte, c'est plus par cette communauté que par ses propres actes.

Marc Rettel: Bess se démarque non seulement, elle-même, de sa communauté, mais en plus elle ramène cet autre, cet étranger. Elle est sans doute la figure la plus humaine et la plus humaniste de tout ce microcosme. C'est Bess qui dit que l'on ne peut pas aimer des écritures, mais seulement des êtres humains. De là aussi la tension entre sexualité et religion, sans doute. On est donc face à un affrontement de forces et de concepts immémoriaux.

Le film de Lars von Trier qui date de 1996 situe l'action au début des années 1970 sur des côtes écossaises. Comment peut-on ramener l'action dans le monde actuel?

Myriam Muller: En effet, Bess est beaucoup plus humaine que son entourage, que cette communauté. Mais comme il s'agit d'une adaptation théâtrale, cette communauté devait être théâtralisée. Je ne voulais pas de réalisme. Le côté écossais, celtique, etc., cela ne m'intéressait aucunement, parce que cela risquait de déboucher dans une tentative de reproduction de quelque chose de trop concret. Le cinéma peut s'appuyer sur des éléments de ce type, alors que le théâtre a besoin de quelque chose de plus universel.

Marc Rettel: En même temps, il n'est certes pas facile de s'acquitter de l'esthétique de Lars von Trier quand on transpose son œuvre au théâtre. Des choix dans votre mise en scène comme celui d'avoir quelqu'un avec une caméra à la main en plein milieu de l'action constituent-ils des clin d'œil à l'original et à la technique cinématographique de von Trier?

Marc Rettel: Vous avez donc pris des libertés avec l'original. C'est d'ailleurs aussi le cas en ce qui concerne la fin de la pièce. On est bien loin de l'image allégorique des cloches qui sonnent dans les cieux à la fin du film. Dans votre mise en scène, l'affrontement entre les forces du mal et la pure bonté semble se résoudre dans une revendication de la filiation du conte de *Cœur d'or*.

Myriam Muller: J'ai regardé le film de Lars von Trier il y a 25 ans et je ne l'ai plus regardé depuis. Des plans avec caméra à la main, comme nous les pratiquons dans la mise en scène, ne sont pas un véritable clin d'œil au film de Lars von Trier. Certes, il a contribué à lancer cette pratique. Mais cela s'est tellement généralisé que je n'y vois pas de clin d'œil à Lars von Trier. Ce cinéaste a été tellement marquant qu'on ne peut s'empêcher de voir des références à son œuvre partout. Simplement, cette pratique contribue à la narration: cela se raconte bien, c'est vivant, on voit des gens en action, etc.

À vrai dire, il y a tout de même une allusion au film qui s'est glissée dans la mise en scène: nous avons changé les titres des annonces de chapitres et presque tous les morceaux qui les accompagnent, à l'exception du morceau de Deep Purple «Child in Time», qui est le seul vrai clin d'œil.

Myriam Muller: Oui, tout à fait. *Cœur d'or* est l'histoire d'une petite fille s'enfonçant dans une forêt sombre, offrant tout, jusqu'à sa dernière chemise à ceux qu'elle rencontre, et bien que le conte soit absent de la pièce et du film, sa filiation, avancée par von Trier, nourrit l'histoire. Et j'assume totalement le motif un peu niais et naïf de ce récit. Car on est envahi par le cynisme, par l'intellectualisme, par le recul du jugement. J'adore, certes, aussi le théâtre dématérialisé, et j'en ai monté, mais parfois je regrette les grandes histoires, à la Hugo, les grandes fresques, les grandes histoires qui y sont racontées.

Dans *Breaking the Waves*, c'est cela aussi: peut-on croire aujourd'hui aux miracles? Bess y croit. Qui a encore cette audace aujourd'hui? On a l'habitude de raconter des contes aux enfants. Or, les enfants auxquels on raconte *Cœur d'or* ou une autre histoire magnifique, ils y croient, dur comme fer. Ils ont cette conviction et cette force en eux de croire que «tout est possible». Après la vie passe par là et on devient cynique, à force de recevoir des coups, sans doute. On se protège.

Mais de revenir à ce conte pour enfants d'une petite fille qui donne tout, qui s'en sort finalement et qui par sa bonté et sa générosité devient une princesse, oui, ça me touche. Particulièrement maintenant, le parcours de Bess prend une toute nouvelle dimension. Une femme enfermée dans une communauté close, voulant respirer, s'en émanciper, et surtout croyant qu'une autre valeur universelle, *l'amour, le partage et le don de soi*, est possible pour sauver l'autre... woah! Tout cela résonne fortement et intrinsèquement à nos oreilles. Nous, qui avons vécu le confinement, une pandémie mondiale qui semble ne pas vouloir prendre fin, avons cru (et continuons à croire pour certains) que cette épreuve planétaire ne peut pas avoir été en vain, mais pour qu'une prise de conscience généralisée résonne, pour changer nos habitudes, nos attitudes, oui, notre monde a besoin peut-être de plus de femmes comme Bess.

LES FRONTALIÈRES / DIE GRENZGÄNGERINNEN

ESCHER THEATER & LA COMPAGNIE DU GRAND BOUBE

En français & allemand, avec surtitres en allemand & français

**DURÉE
& PRIX**

1h30 (pas d'entracte)
Adultes 20 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

INTRODUCTION À LA PIÈCE PAR

Monsieur Franz Clément une demi-heure avant la représentation (FR).

RECOMMANDÉ

à partir de 15 ans

**RENCONTRE APRÈS
LA REPRÉSENTATION**

en présence de Madame Laura Zuccoli de l'ASTI a.s.b.l.

Conception & mise en scène Sophie Langevin

Dramaturgie Frank Feitler, Mani Muller, Sophie Langevin

Collaboration Christophe Sohn (LISER), Jean-Louis Schlessler (ASTI)

Scénographie & costumes Peggy Wurth

Assistante à la mise en scène Claire Wagener

Lumières Nico Tremblay

Musique originale Emre Sevindik

Vidéo Jonathan Christoph

—

Avec Aude-Laurence Biver, Bach-Lan Lê-Bà Thi, Nora Koenig, Andrea Quirbach

—

Production Escher Theater

Coproduction La Compagnie du Grand Boubé; Staatstheater Mainz

—

Avec le soutien de la Ville de Luxembourg; LISER – Luxembourg Institute of Socio Economic Research

En partenariat avec ASTI – Association de Soutien aux Travailleurs Immigrés

FR Ils sont près de 190.000 femmes et hommes à traverser les frontières avec le Luxembourg chaque jour, à donner leur force de travail, avant de retourner, en fin de journée, dans leur autre monde. Le Luxembourg a cette particularité unique au monde de voir près de la moitié de sa population active venir de l'étranger.

Les Frontalières, pièce de théâtre documentaire sur la vie des frontalières du Luxembourg, à l'initiative de l'ASTI (Association de Soutien aux Travailleurs Immigrés), veut rendre visible ces personnes, en l'occurrence les femmes, qui participent à l'histoire commune du Luxembourg.

Partant de témoignages, Sophie Langevin a eu le désir d'explorer les débats intimes, sociaux et politiques que couvre l'ampleur du phénomène pour comprendre ce que ces personnes vivent des deux côtés de la frontière.

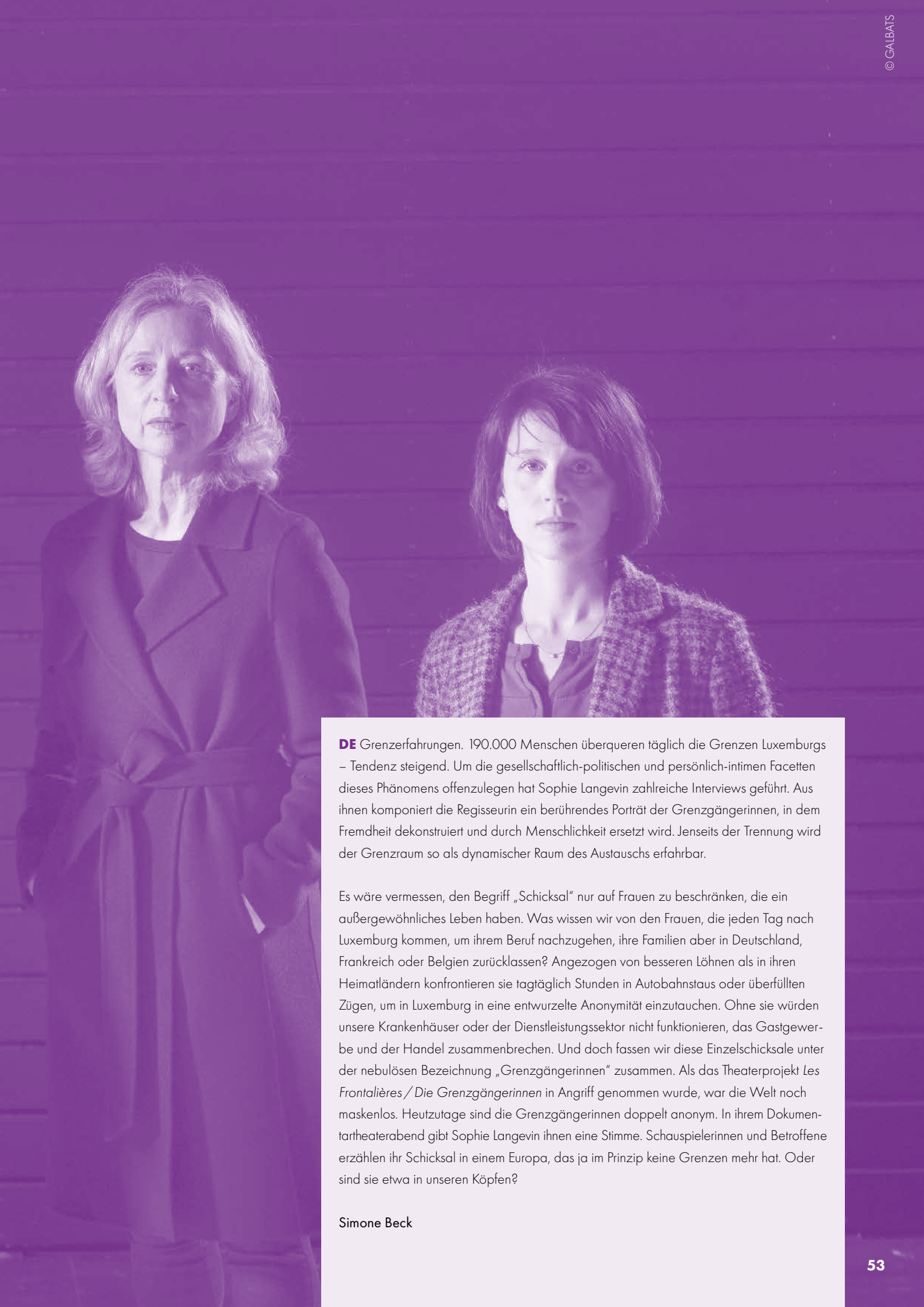
Mais voilà qu'en plein travail a surgi le virus COVID-19. Corps étranger. Bouleversement. Le rapport et les regards sont bousculés. D'un coup le chiffre de 67% du personnel hospitalier frontalier a quitté le domaine des statistiques pour devenir une réalité tangible: plus que jamais, la situation d'interdépendance entre le Luxembourg et ses pays voisins est devenue apparente. Il n'y a pas que du win-win, il y a de la réciprocité toute humaine derrière ces échanges quotidiens. Ce projet 2.0 témoignera de la transformation de notre vie commune. De l'avant et de l'après.

DE Grenzerfahrungen. 190.000 Menschen überqueren täglich die Grenzen Luxemburgs – Tendenz steigend. Um die gesellschaftlich-politischen und persönlich-intimen Facetten dieses Phänomens offenzulegen hat Sophie Langevin zahlreiche Interviews geführt. Aus ihnen komponiert die Regisseurin ein berührendes Porträt der Grenzgängerinnen, in dem Fremdheit dekonstruiert und durch Menschlichkeit ersetzt wird. Jenseits der Trennung wird der Grenzraum so als dynamischer Raum des Austauschs erfahrbar.

A photograph of two women standing side-by-side against a light-colored brick wall. The woman on the left has short, curly brown hair and is wearing a dark, long-sleeved trench coat over a dark top. The woman on the right has long, straight brown hair with bangs and is wearing a dark, textured turtleneck sweater over a dark top. Both women are looking directly at the camera with neutral expressions. The lighting is soft and even.

Il y a la France, il y a le Luxembourg. Dans ma tête, il n'y a pas de frontière, ça s'imbrique. On se mélange, on travaille ensemble, on vit ensemble. C'est les autres qui me la font sentir, que je sois d'un côté ou de l'autre. Chacun campe sur ses positions comme si son identité en dépendait.

Extrait de la pièce



DE Grenzerfahrungen. 190.000 Menschen überqueren täglich die Grenzen Luxemburgs – Tendenz steigend. Um die gesellschaftlich-politischen und persönlich-intimen Facetten dieses Phänomens offenzulegen hat Sophie Langevin zahlreiche Interviews geführt. Aus ihnen komponiert die Regisseurin ein berührendes Porträt der Grenzgängerinnen, in dem Fremdheit dekonstruiert und durch Menschlichkeit ersetzt wird. Jenseits der Trennung wird der Grenzraum so als dynamischer Raum des Austauschs erfahrbar.

Es wäre vermessen, den Begriff „Schicksal“ nur auf Frauen zu beschränken, die ein außergewöhnliches Leben haben. Was wissen wir von den Frauen, die jeden Tag nach Luxemburg kommen, um ihrem Beruf nachzugehen, ihre Familien aber in Deutschland, Frankreich oder Belgien zurücklassen? Angezogen von besseren Löhnen als in ihren Heimatländern konfrontieren sie tagtäglich Stunden in Autobahnstaus oder überfüllten Zügen, um in Luxemburg in eine entwurzelte Anonymität einzutauchen. Ohne sie würden unsere Krankenhäuser oder der Dienstleistungssektor nicht funktionieren, das Gastgewerbe und der Handel zusammenbrechen. Und doch fassen wir diese Einzelschicksale unter der nebulösen Bezeichnung „Grenzgängerinnen“ zusammen. Als das Theaterprojekt *Les Frontalières / Die Grenzgängerinnen* in Angriff genommen wurde, war die Welt noch maskenlos. Heutzutage sind die Grenzgängerinnen doppelt anonym. In ihrem Dokumentartheaterabend gibt Sophie Langevin ihnen eine Stimme. Schauspielerinnen und Betroffene erzählen ihr Schicksal in einem Europa, das ja im Prinzip keine Grenzen mehr hat. Oder sind sie etwa in unseren Köpfen?

Simone Beck

MARIA STUART

FRIEDRICH SCHILLER

DURÉE
& PRIX

inconnue, spectacle en création
Adultes 25 €, 20 €, 15 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

EINFÜHRUNG ZUM STÜCK VON

von Frau Simone Beck eine halbe Stunde vor jeder Vorstellung (DE).

EMPFOHLEN

ab 16 Jahren
Enthält Lichteffekte und laute Musik

Regie Anne Lenk

Bühne Judith Oswald

Kostüme Sibylle Wallum

Musik Camill Jammal

Licht Cornelia Gloth

Video Roman Kuskowski

Dramaturgie David Heiligers

—

Mit Franziska Machens, Julia Windischbauer, Paul Grill, Alexander Khuon,
Jeremy Mockridge, Jörg Pose, Caner Sunar, Enno Trebs

—

Produktion Deutsches Theater Berlin

DE Maria Stuart, katholische Königin von Schottland, ist vor ihrem Volk geflohen, das ihr Auftragsmord an ihrem Gatten vorwirft. In England hofft sie bei ihrer Cousine, der protestantischen Königin Elisabeth, auf politisches Asyl, erhebt gleichzeitig aber Anspruch auf ihre Krone, als deren rechtmäßige Erbin sie sich sieht. Sie wird gefangen genommen und interniert, Befreiungsversuche von jungen Rettern schlagen fehl. Doch Marias Glanz strahlt auch aus dem Kerker heraus: Sie kann auf ihre treue Anhängerschaft zählen und weiß Frankreich an ihrer Seite. Nach mehreren vereitelten Mordanschlägen auf Königin Elisabeth, die ihr angelastet werden, soll sie hingerichtet werden. In Elisabeths Beraterstab gehen die Meinungen auseinander, ein Versöhnungsversuch in Form eines Aufeinandertreffens der beiden Königinnen scheitert grandios. Dennoch zögert Elisabeth das Todesurteil zu vollstrecken und fürchtet die Entscheidung in einem Duell, das keine Siegerin kennen wird.

Friedrich Schillers *Maria Stuart* ist ein Ränkespiel im Geflecht von Politik, Religion, Liebe und Macht, dem alle Figuren unentrinnbar unterworfen sind. Er zeichnet ein Tableau von Mächtigen, die Verantwortung scheuen und an ihren Positionen ersticken. Und er zeigt sie als zutiefst menschliche Charaktere, die in ihrem Tun oder Nicht-Tun einsam, isoliert und unfrei immer wieder bei sich selbst landen. Sartre: „Der Mensch ist zur Freiheit verurteilt. Denn wenn er erst einmal in die Welt geworfen ist, dann ist er für alles verantwortlich, was er tut.“



DE Kaum eine historische Figur hat die Literatur so inspiriert wie Maria Stuart. 1542 wird sie im Alter von sechs Tagen Königin von Schottland, als ihr Vater James V. stirbt. Als die kleine Mary neun Monate alt ist, lässt ihre Mutter, die Katholikin Marie de Lorraine, sie krönen und salben, um den monarchischen Anspruch dieses Kleinkindes zu festigen. Im Alter von sechs Jahren bricht Maria Stuart nach Frankreich auf, um am Hof ihres späteren Mannes François aufzuwachsen. Zehn Jahre später heiratet sie François, den Sohn Heinrichs III. und Catherine de Médicis, der König von Frankreich wird. Jetzt ist die Sechzehnjährige Königin von Frankreich und von Schottland. Nach nur einem Jahr stirbt François, und sie kehrt an den schottischen Hof zurück, der allerdings keinen Vergleich mit dem luxuriösen und lebensfrohen französischen Hof standhält. 1565 heiratet sie Lord Darnley. Nach der Geburt ihres Sohnes kommt Lord Darnley unter so mysteriösen Umständen ums Leben, dass der Verdacht auf Mary und Lord Bothwell fällt, den sie aus Frankreich kennt und den sie drei Monate nach dem Tode von Darnley heiratet. Mary muss zugunsten ihres Sohnes, der noch ein Baby ist, abdanken und wird im Schloss Lochleven festgehalten. Von dort gelingt ihr die Flucht, und sie sucht Zuflucht bei ihrer Kusine Elisabeth, der Königin von England. Elisabeth erkennt rasch die Gefahr, die von einer katholischen Königin, die noch immer gute Beziehungen zu Frankreich hat, ausgeht und setzt sie in Fotheringhay unter Hausarrest, der 19 Jahre dauern sollte. Ihre Einsamkeit während dieser langen Zeit macht Mary anfällig für Komplote, die auf eine Befreiung hoffen lassen könnten. Des geplanten Mordes an Elisabeth angeklagt, wird sie zum Tode verurteilt. Nachdem Elisabeth vier Monate gebraucht hat, um das Todesurteil zu unterschreiben, wird Maria Stuart am 8. Februar 1587 enthauptet. Die 300 Anwesenden zeigen sich beeindruckt von ihrem Mut und ihrer Contenance im Angesicht des Todes. Wenn man der Legende glauben darf, tritt Maria Stuart elegant gekleidet und mit einer schönen Perücke frisiert an das Schafott. Als der Henker, der dreimal ansetzen muss, den Kopf in die Höhe hebt, hält er die Perücke in der Hand. Zu Boden fällt ein Kopf mit dem spärlichen grauen Haar einer Frau, die 19 Jahre eingesperrt war.

Schillers *Maria Stuart* beginnt mit ihrer Inhaftierung. Mit der schottischen Königin durchlebt das Publikum ihre Momente der Hoffnung auf Freilassung und Rettung, gefolgt von Abgründen der Verzweiflung und Angst. In dem persönlichen, politischen und religiösen Konflikt, den die protestantische Elisabeth und die katholische Mary austragen, geht die Königin von England als politische Siegerin hervor. Der moralische und psychologische Sieg aber geht an die Königin von Schottland. So sagt sie kurz vor ihrer Hinrichtung (Akt 5, Szene 8): „Der Königin von England bringe meinen schwesterlichen Gruß. – Sagt ihr, dass ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen vergebe, ihr meine Heftigkeit von gestern reuevoll abbitte. Gott erhalte sie und schenke ihr eine glückliche Regierung“.

Simone Beck



THÉÂTRE DES CAPUCINS
16.03 • 17.03.2021 › 20H00

CHARLOTTE

UNE LIBRE ADAPTATION DE *VIE? OU THÉÂTRE?*
DE CHARLOTTE SALOMON ET CHARLOTTE
DE DAVID FOENKINOS, © ÉDITIONS GALLIMARD
SUR UNE IDÉE DE YVES HECK (CIE TÊTE CHERCHEUSE)

DURÉE & PRIX

1h40 (pas d'entracte)
Adultes 20 €, 15 €, 8 € • Jeunes 8 € • Kulturpass bienvenu

INTRODUCTION À LA PIÈCE PAR

Monsieur Paul Rauchs une demi-heure avant chaque représentation (FR).

RECOMMANDÉ

à partir de 11 ans

Conception & mise en scène Muriel Coulin

Collaboration artistique Séphora Haymann

Création vidéo & scénographie Arié van Egmond

Musique live Mélodie Richard

Musiques additionnelles Philippe Bachman

Création costumes Isabelle Deffin

Création lumières Abigail Fowler

Création sonore Arnaud De La Celle

—

Avec Joël Delsaut, Yves Heck, Jean-Christophe Laurier, Marie-Anne Mestre,
Mélodie Richard, Nathalie Richard

—

Production La Comète, Scène nationale de Châlons-en-Champagne

Coproduction Les Théâtres de la Ville de Luxembourg;

Théâtre du Rond-Point – Paris; Théâtre-Sénart – Scène Nationale;

Théâtre de Lorient – CDN; La Manufacture – CDN de Nancy;

ACB – Scène nationale de Bar-le-Duc; Le Lux – Scène nationale de Valence;

Le Granit – Scène nationale de Belfort;

Le Carreau, Scène nationale de Forbach et de l'Est mosellan

—

Avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah et en résidence au
Théâtre Paris-Villette et de l'Athénée – Théâtre Louis Jovet

—

Création spectacle les 8 et 9 novembre 2018 à La Comète, Scène nationale
de Châlons-en-Champagne

—

Ce texte est lauréat de l'aide à la création de textes dramatiques – ARTCENA.

FR «Charlotte», c'est Charlotte Salomon ou la destinée d'une jeune femme qui a épanoui ses talents artistiques grâce à sa volonté de réagir à l'horreur dans laquelle elle était plongée, celle de l'holocauste.

En 1939, ses parents l'envoient dans le sud de la France pour qu'elle échappe au nazisme. Désespérée par les événements, elle décide, pour retrouver le goût de vivre, de se lancer dans une aventure artistique: raconter sa vie en plus de 1.000 gouaches, qu'elle accompagne de textes et d'indications musicales, dans une sorte de roman graphique qu'elle nommera *Vie? ou Théâtre?*. La première question est particulièrement essentielle pour celle qui porte le prénom de sa tante suicidée, pour celle dont la mère et la grand-mère se jetteront dans le vide.

Des témoins racontent qu'ils l'entendaient chanter des heures entières dans sa petite chambre. La musique créait chez elle des souvenirs, des textes, qu'elle remettait en scène dans ses dessins. Le son devenait image.

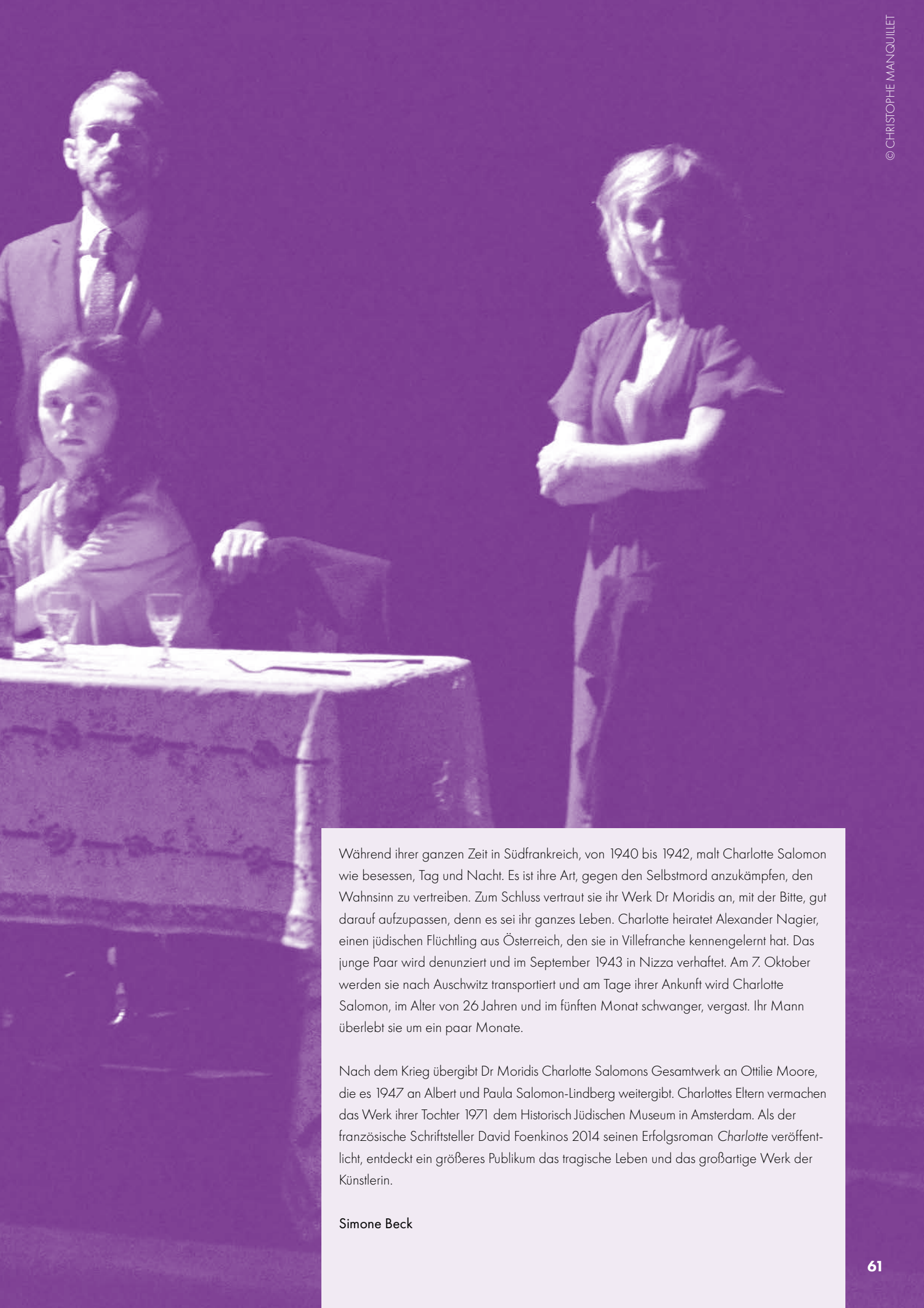
Charlotte n'échappera pas aux camps. Ses peintures sont aujourd'hui exposées dans de nombreux musées à travers le monde.

Ce spectacle doublement inspiré par le roman graphique de Charlotte Salomon et le *Charlotte* de David Foenkinos, est mis en scène par Muriel Coulin, reconnue comme documentariste et réalisatrice de portraits de femmes, dont *17 filles* ou *Voir du pays*, coréalisés avec sa sœur Delphine et primés au Festival de Cannes. Afin d'évoquer à la fois la personne de Charlotte, sa destinée et la façon dont elle l'a transcendée dans la création artistique, l'évocation scénique de Muriel Coulin recourt à de multiples formes narratives: picturale, cinématographique, textuelle, sonore et musicale en direct. La jeune Mélodie Richard est la bouleversante et époustouflante incarnation de Charlotte.



DE Wenn die lange Gefangenschaft und der grausame Tod Maria Stuarts unser Mitleid erregen, welche bodenlose Trauer muss uns dann bei dem Schicksal Charlotte Salomons befallen? Charlotte kommt 1917 in Berlin in einer wohlhabenden jüdischen Familie zur Welt. Ihr Vater ist Chirurg an der Charité und unterrichtet an der Humboldt Universität. Als sie neun Jahre alt ist, begeht ihre Mutter Selbstmord, aber man lässt Charlotte glauben, sie sei an einer Grippe gestorben. Ihr Vater heiratet vier Jahre später die renommierte Sängerin Paula Lindberg. Als Hitler im Januar 1933 an die Macht kommt, wird das Leben für die Salomons schwierig. Albert Salomon verliert seinen Lehrstuhl und darf nur mehr als „Judenpfleger“ praktizieren, Paula Lindberg nicht mehr in den großen deutschen Konzertsälen auftreten. Während des Novemberpogroms 1938 wird Albert Salomon verhaftet und nach Sachsenhausen gebracht. Es gelingt Paula Lindberg, ihn frei zu bekommen und die beiden fliehen nach Amsterdam.

Nach der Verhaftung ihres Vaters geht die junge Charlotte zu den Eltern ihrer Mutter, die in Südfrankreich in Villefranche-sur-Mer auf dem Gut Otilie Moores, einer reichen Amerikanerin, leben, die auch jüdische Kinder bei sich aufgenommen hat. 1940 stürzt ihre Großmutter sich aus dem Fenster vor den Augen Charlottes, die bei der Gelegenheit erfährt, dass ihre eigene Mutter auf die gleiche Art und Weise ums Leben gekommen ist. Sie bleibt bei ihrem Großvater zurück und zusammen mit ihm zieht sie von Lager zu Lager, von Versteck zu Versteck. In ihrem graphischen Tagebuch *Leben? Oder Theater?* beschreibt sie, wie unerträglich dieser Großvater für sie ist, der ihr zu nahekommt. Jahre nach ihrem Tod taucht ein Brief auf, in dem Charlotte beschreibt, wie sie ihren Großvater mit einem vergifteten Omelett getötet hat.



Während ihrer ganzen Zeit in Südfrankreich, von 1940 bis 1942, malt Charlotte Salomon wie besessen, Tag und Nacht. Es ist ihre Art, gegen den Selbstmord anzukämpfen, den Wahnsinn zu vertreiben. Zum Schluss vertraut sie ihr Werk Dr Moridis an, mit der Bitte, gut darauf aufzupassen, denn es sei ihr ganzes Leben. Charlotte heiratet Alexander Nagier, einen jüdischen Flüchtling aus Österreich, den sie in Villefranche kennengelernt hat. Das junge Paar wird denunziert und im September 1943 in Nizza verhaftet. Am 7. Oktober werden sie nach Auschwitz transportiert und am Tage ihrer Ankunft wird Charlotte Salomon, im Alter von 26 Jahren und im fünften Monat schwanger, vergast. Ihr Mann überlebt sie um ein paar Monate.

Nach dem Krieg übergibt Dr Moridis Charlotte Salomons Gesamtwerk an Ottilie Moore, die es 1947 an Albert und Paula Salomon-Lindberg weitergibt. Charlottes Eltern vermachen das Werk ihrer Tochter 1971 dem Historisch Jüdischen Museum in Amsterdam. Als der französische Schriftsteller David Foenkinos 2014 seinen Erfolgsroman *Charlotte* veröffentlicht, entdeckt ein größeres Publikum das tragische Leben und das großartige Werk der Künstlerin.

Simone Beck

IMPRESSUM

Responsable de publication Tom Leick-Burns

Coordination Manon Meier

Avec le soutien de Christiane Breisch, Yasmine Kauffmann, Anne Legill

Textes Simone Beck, Stéphane Gilbert, Lucia Kramer, Ian De Toffoli, Marc Rettel

Conception logo Monogram

Conception graphique Nadia Recken

Impression Reka

OÙ NOUS TROUVER

GRAND THÉÂTRE
1, ROND-POINT SCHUMAN
L-2525 LUXEMBOURG

THÉÂTRE DES CAPUCINS
9, PLACE DU THÉÂTRE
L-2613 LUXEMBOURG

WWW.LESTHEATRES.LU
WWW.LUXEMBOURGTICKET.LU
LESTHEATRES@VDL.LU

    [LESTHEATRESVDL](#)