

PROJET

C'est pendant son adolescence à Johannesburg que Robyn Orlin fit la connaissance des *Bonnes* de Jean Genet. Malgré quelques réserves – une mise en scène problématique, outrancière et inconsistante et pour tout dire médiocre, une distribution exclusivement blanche (comme si les domestiques blanches couraient les rues d'Afrique du Sud, à l'époque comme aujourd'hui !) –, elle éprouva aussitôt à leur égard (à l'égard de la pièce et des deux personnages « titres », Claire et Solange, sinon de Madame, leur patronne) une sympathie, un intérêt, une curiosité – à laquelle se mêlait sans doute une part de fascination. Car (au-delà du texte de Jean Genet) elle connaissait l'histoire aussi – cette étrange affaire des sœurs Papin qui défraya la chronique en France, dans les années trente – ce « fait divers », comme on dit, qui inspira la pièce, même si dans le processus d'écriture, Genet prit nettement ses distances.

Les Bonnes, Robyn Orlin les rencontra à nouveau par la suite, les revoyant ici ou là et de loin en loin (au gré d'autres mises en scène théâtrales, d'autres réalisations cinématographiques), sans que faiblissent sa sympathie (son empathie peut-être également), son intérêt, ni sa fascination. Et il était sans doute inévitable qu'un jour ou l'autre elle se décide à travailler avec elles, autrement dit à s'en emparer à son tour. S'il faut rappeler brièvement l'argument de la pièce : les bonnes sont deux sœurs au service d'une dame riche et sévère de la bourgeoisie, avec laquelle elles entretiennent des relations de dévotion jalouse qui muent progressivement en une haine morbide. Cette « passion » trouble, y compris dans sa composante sexuelle, cette « folie à deux », elles l'actualisent au travers d'un jeu de rôles (et d'inversion des rôles) dans lequel alternativement l'une est l'autre, tandis que l'autre se travestit en Madame. Parodie de tragédie classique autant que satire de la bourgeoisie, *Les Bonnes*, autrement dit, a pour sujet l'aliénation : aliénation sociale et politique, familiale et psychologique.

C'est évidemment – « comme toujours », dit-elle – la dimension sociale et politique de la pièce qui retient d'abord et avant tout Robyn Orlin : et c'est à la manière dont se jouent aujourd'hui, dans nos sociétés contemporaines, les rapports de classes (entre dominants et dominés, exploités et exploités, patrons et ouvriers...) qu'elle s'attachera. Mais la critique de Genet s'exprime aussi dans la manière dont il pervertit le genre, ô combien noble, de la tragédie, un exercice de déconstruction des formes canoniques de la culture, auquel, on le sait, Robyn Orlin s'est livrée elle-même bien souvent dans ses créations : il est donc vraisemblable qu'elle s'y emploiera également ici.

On peut supposer enfin qu'elle portera un intérêt particulier à la question du travestissement, centrale dans *Les Bonnes* et plus généralement dans le théâtre de Genet, mais récurrente aussi, d'une autre manière, avec d'autres intentions, dans l'œuvre scénique de Robyn Orlin. Précisons enfin (ce qui est remarquable en soi, pour qui connaît le travail de la chorégraphe) que c'est bien le texte de Genet, dans son intégralité, que Robyn Orlin a le projet de mettre en scène, avec le film de Christopher Miles qui date de 1975, et trois interprètes sur le plateau.

ENTRETIEN

Victor Roussel : *Pourquoi avez-vous choisi de monter **Les Bonnes**, votre première pièce de théâtre ?*

Robyn Orlin : J'ai assisté à une représentation de cette pièce quand j'étais jeune et que je vivais en Afrique du Sud. C'était encore l'apartheid et je ne comprenais pas pourquoi les deux bonnes étaient jouées par des comédiennes blanches au jeu si outrancier. Cela m'a mise en colère mais j'ai depuis lors gardé la pièce de Jean Genet dans un coin de ma tête. J'ai toujours eu envie d'en créer ma version et, quarante plus tard, même si je ne vis plus en Afrique du Sud mais en Europe, j'ai eu le sentiment que le moment était venu. En me replongeant dans le texte, et en faisant davantage de recherches sur Jean Genet, je me suis rendue compte à quel point cette pièce reste riche et pertinente. J'ai ainsi appris que **Les Bonnes** étaient à l'origine écrites pour des comédiens masculins, sans que l'on sache précisément ce que Jean Genet avait en tête. J'ai donc choisi de travailler avec deux comédiens noirs et un comédien blanc et je verrai comment ils se saisiront de ces personnages, la pièce étant trop ambiguë pour que l'on se contente de la seule vision que j'en ai.

V. R. : *Dans l'écriture de Jean Genet, la subversion des genres s'entremêle toujours avec un questionnement sur les structures de pouvoir...*

R. O. : Cette pièce parle en effet des rapports entre la classe ouvrière et la bourgeoisie. Cela représente d'emblée un véritable défi car, si ces classes existent toujours aujourd'hui, elles ont changé de forme, les frontières se sont brouillées. Nous devons donc trouver comment donner une représentation esthétique de ces changements. Et si la notion de choix est cruciale dans toute œuvre dramatique, **Les Bonnes** apparaissent très ambivalentes. Est-ce qu'une personne choisit de se mettre au service d'une autre personne ?

Pouvons-nous faire le choix d'échapper aux structures de pouvoir ? À quel point être noir en France condamne à l'exclusion et peut-on y échapper ? Cette pièce questionne ainsi ma conception des structures sociales et de la place de l'individu.

V. R. : *Comment pensez-vous représenter la complexité de ces rapports de domination ?*

R. O. : Je souhaite par exemple projeter sur scène le film *The Maids*, que Christopher Miles a réalisé en 1975. Selon moi, ce n'est pas un très bon film, même s'il est bien monté et absolument fidèle au texte. Glenda Jackson et Susannah York sont de bonnes actrices mais leur interprétation y est surprenante, vieux jeu et extrêmement dramatisée. Je trouve que ce type de jeu aliène les spectateurs, leur laissant peu de place et leur imposant des émotions auxquelles il est difficile de croire. Mais, au fond, cela m'intéresse beaucoup. Le film sera une manière d'entrer dans l'imaginaire de la pièce : les comédiens commenceront à jouer dans le public puis se déplaceront lentement vers l'écran et la scène. Ils rentreront dans le film grâce à un travail d'incrustation vidéo et y projetteront leurs propres fantasmes.

V. R. : *Quel rôle aura l'incrustation du corps des comédiens dans le film ? Peut-on parler d'un parasitage, d'une colonisation de l'image ?*

R. O. : C'est une forme de colonisation de l'image et du contexte culturel dans lequel le film de Christopher Miles a été produit. L'écart entre le film et les comédiens au plateau permettra peut-être de voir comment une œuvre peut incarner certaines hiérarchies et certaines normes, de placer les représentations dans leur contexte historique. Comme je le disais, la société a changé mais le texte de Jean Genet paraît toujours pertinent : comment trouver une manière de représenter la pièce et de représenter en même

ENTRETIEN

temps les changements qui se sont opérés depuis son écriture ? Existe-t-il encore des personnes blanches travaillant dans la maison d'autres personnes blanches ? Qu'est-ce que cela produit de voir une personne blanche au service d'une personne noire ? Pour autant, je ne veux pas d'une simple confrontation entre le film et les comédiens, ce serait trop facile.

V. R. : *Vous reconnaissez-vous en Jean Genet ?*

R. O. : Jean Genet est un artiste fondamentalement politique, qui croise d'une manière tout à fait complexe les questions du racisme, du genre et des classes sociales. Il ressentait une colère profonde à l'égard de la société et de ses structures. Je pense aussi que l'art doit être critique, qu'un artiste ne doit pas être trop conciliant avec sa culture. Il doit la questionner, la déconstruire, lui donner d'autres perspectives. Et, en même temps, la mise en scène ne constitue-t-elle pas aussi une forme de domination ? Même si le travail commence par être collectif, n'est-il pas nécessaire qu'une personne prenne une décision, et donc confisque le pouvoir ?

Pour ma part, je suis blanche et je ne suis pas homosexuelle, mais je comprends ce que peut ressentir un groupe de personnes qui ne sont pas acceptées pour ce qu'elles sont. Cela vient peut-être de mon histoire personnelle. Je suis la fille d'un juif lituanien qui s'est réfugié en Afrique du Sud. Puisque nous étions blancs, nous faisons partie du système de l'apartheid, nous pouvions avoir un compte en banque, aller à l'école, trouver du travail. Mais mon père ne fut jamais complètement accepté car il était juif. La position ambivalente que nous occupions en Afrique du Sud m'a sans doute rendue plus consciente.

V. R. : *Aborderez-vous la pièce avec un regard de chorégraphe ?*

R. O. : Certes, je ne suis pas metteuse en scène, je prends donc l'adaptation des *Bonnes* comme une expérience. Mais je n'ai pas non plus une approche chorégraphique traditionnelle.

Je ne pense pas en termes de mouvement, plutôt en termes d'espace et de concept. Je ne pense pas que le corps soit la seule chose importante sur le plateau. On dit souvent que le corps ne peut pas mentir. Je crois au contraire que le corps ment. Ceci étant dit, la pièce de Jean Genet fait preuve d'une grande fluidité entre les genres et les jeux de pouvoir, ce qui en fait une pièce très chorégraphique, une pièce en mouvement constant.

LES BONNES DE JEAN GENET

Quand le rideau du Théâtre de l'Athénée se lève sur la mise en scène des *Bonnes* par Louis Jouvet, nous sommes en 1947 et Jean Genet a 36 ans. C'est la deuxième pièce d'un écrivain encore confidentiel, même si sa réputation de poète délinquant semble le précéder. Ardemment soutenus par Jean Cocteau et Jean-Paul Sartre, ses premiers écrits, dont *Le Condamné* et *Notre-Dame-des-Fleurs*, ont été tirés à quelques centaines d'exemplaires seulement.

Les Bonnes constituent donc un tournant dans sa carrière littéraire. Jean Genet s'extrait d'un univers carcéral et masculin, première matrice de sa poésie, pour pénétrer le salon d'une maison bourgeoise. Même si l'auteur s'en est défendu, la pièce s'inspire d'un fait divers qui défraya la chronique et agita le milieu intellectuel en 1933 : au Mans, les sœurs Christine et Léa Papin assassinèrent leurs patronnes à coups de couteau, de marteau et de pot en étain. « *Le jour venu, Christine et Léa rendirent sa monnaie au mal, une monnaie de fer rouge* », écrivirent Paul Eluard et Benjamin Péret dans *Le Surréalisme au service de la révolution*.

Les Bonnes affirment la singularité de l'écriture dramatique de Jean Genet, son plaisir de la métamorphose et de l'éclatement de soi dans le corps et la langue d'autres exclus, de marginaux et d'invisibles. Comme l'écrivent Michel Corvin et Albert Dichy, « *Les Bonnes a pour objet de faire apparaître la bonne, de la projeter en pleine lumière. La forme théâtrale est elle-même mise à la disposition de ce projet, puisque la bonne, privée d'existence et d'identité, ne peut apparaître qu'en jouant à être une autre, par le subterfuge d'une mise en scène, d'une « cérémonie* ». Pour la première fois, Genet prête donc pleinement sa voix à des figures qui le représentent plus directement. Pour la première fois également, il la prête à des figures de femmes. »¹

Les Bonnes sont un jeu de miroir où se trouvent subvertis le genre, la tragédie et les rôles sociaux. La pièce a pourtant nécessité d'importants remaniements, demandés par Louis Jouvet, passant notamment de quatre actes à un seul, perdant plusieurs personnages au passage. Et la réception est pour le moins hostile : les critiques reconnaissent certes la puissance de la langue mais déplorent l'artificialité et l'in vraisemblance de l'intrigue, retenant une sensation de malaise qui était en réalité souhaitée par Jean Genet. Dans *Comment jouer les Bonnes*, celui-ci écrit : « *Ces dames – les Bonnes et Madame – déconnent ? Comme moi chaque matin devant la glace quand je me rase, ou la nuit quand je m'emmerde ou dans un bois quand je me crois seul : c'est un conte, c'est-à-dire un récit allégorique qui avait peut-être pour premier but quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle.* »

La pièce est ensuite peu montée. Pour redécouvrir son importance, il faudra attendre Jean-Marie Serreau qui en fit deux mises en scène : en 1961 à l'Odéon Théâtre de France, puis en 1963 avec trois actrices noires. En 1965, le Living Theater choisira de jouer la pièce avec trois hommes. L'influence de Jean Genet se fait également ressentir au cinéma. Claude Chabrol rend notamment hommage aux *Bonnes* avec son film *La Cérémonie*, réalisé en 1995. En 1975, c'est le britannique Christopher Miles qui réalise *The Maids* avec Susannah York, Glenda Jackson et Vivien Merchant, qui venaient de jouer la pièce au Greenwich Theatre de Londres.

¹ Introduction de Jean Genet, Théâtre complet, Édition de Michel Corvin et Albert Dichy, Parution le 27 novembre 2002, Bibliothèque de la Pléiade, n° 491

ROBYN ORLIN

Figure majeure de la scène artistique internationale, Robyn Orlin a longtemps été considérée comme l'enfant terrible de la danse sud-africaine. Formée en danse contemporaine et diplômée de l'Institut d'art de Chicago, Robyn Orlin interroge dès sa première création en 1980 les dynamiques politiques de son pays, alors sous le régime de l'apartheid. Cet engagement, ainsi qu'une constante remise en cause des formes et principes artistiques dominants, continuent d'imprégner l'ensemble de son travail. Mêlant la danse au texte, à l'image et à l'objet, Robyn Orlin explore les formes théâtrales et interroge avec humour, ironie et virtuosité les méandres sociaux, politiques et culturels des sociétés. Déjà récompensée pour *Naked on a Goat* en 1996 puis *Orpheus... I mean Euridice... I mean the natural history of a chorus girl* en 1998, elle reçoit pour *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they're hurting each other* (1999) le Laurence Olivier Award de la réalisation la plus marquante de l'année. Cette pièce contribuera à la faire connaître en Europe. *We must eat our suckers with the wrappers on* marque les esprits (pièce sur les ravages du sida en Afrique du Sud).

Robyn Orlin est accueillie en résidence au Centre national de la danse à Pantin de 2003 à 2005, un temps de création clos par la performance *Confit de canard*. Elle met en scène *L'Allegro, il penseroso ed il moderato* de Haendel à l'Opéra national de Paris en avril 2007. *Dressed to kill... killed to dress ... pour des Swenkas sud-africains* est créée en février 2008 au Festival Dance Umbrella de Johannesburg et présentée en tournée européenne (Paris, Liège, Luxembourg, Bruxelles, Vienne). Elle met en scène *Porgy & Bess* à l'Opéra Comique à Paris en juin 2008. *Walking next to our shoes... intoxicated by strawberries and cream, we enter continents without knocking...* met en scène les chanteurs de la chorale Phuphuma Love Minus en février 2009 au Festival Dance Umbrella de Johannesburg et est reprise dans le cadre du Festival Banlieues Bleues au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis.

En septembre 2009, Robyn Orlin crée une pièce au Louvre avec huit gardiens du musée : *Babysitting Petit Louis*. En 2010, elle crée un solo avec le danseur de hip-hop Ibrahim Sissoko : *Call it...kissed by the sun... better still the revenge of geography* et reprend *Daddy...* au Festival Les Hivernales à Avignon et à la Grande Halle de la Villette à Paris. Sa pièce sur Sara Baartman *La Vénus noire* est créée au Grand Théâtre du Luxembourg en novembre 2011.

...have you hugged, kissed and respected your brown Venus today ? a fait l'objet d'une grande tournée internationale. *Beauty remained for just a moment then returned gently to her starting position...* créée dans le cadre de la Biennale de Lyon en septembre 2012 fut le spectacle d'ouverture de la saison Sud-Africaine en France le 28 mai 2013 au Théâtre national de Chaillot. En novembre 2013, elle crée à La Réunion *in a world full of butterflies, it takes balls to be a caterpillar... some thoughts on falling ...* deux solos pour Éric Languet et Elisabeth Bakambamba Tambwe (Théâtre de la Bastille, 2013). En 2014, elle crée dans le cadre du Festival d'Avignon une pièce avec les danseurs de la compagnie Jant-Bi / école des Sables de Germaine Acogny : *At the same time we were pointing a finger at you, we realized we were pointing three at ourselves...*

En 2016, elle propose au jeune danseur et chorégraphe Albert Ibokwe Khoza, sud-africain, un solo *And so you see... our honourable blue sky and ever enduring sun... can only be consumed slice by slice...* (Théâtre de la Bastille, 2016). C'est en coproduction avec l'INA et ARTE qu'elle réalise son premier film *Beautés cachées, sales histoires* en octobre 2004.

En 1999, elle obtient le troisième prix aux Rencontres chorégraphiques de l'Afrique, et en 2000 le prix Jan Fabre de l'œuvre la plus subversive aux Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. Robyn Orlin a été nommée Chevalier de l'Ordre national du Mérite le 28 février 2009 par Denis Pietton, Ambassadeur de France à Johannesburg.

PARCOURS

Andréas Goupil

Andréas Goupil est diplômé du cycle d'orientation professionnelle (C.O.P.) du conservatoire de Rouen. Au théâtre, il joue sous la direction de Paul Desveaux dans *Lulu* de Frank Wedekind en 2017. Au cinéma, il participe au court métrage *Toxic* réalisé par Luis Letailleur en 2018 et remporte le Short d'Or du Festival Tous en Short de Cannes. En 2016, il rencontre Robyn Orlin au Centre dramatique national de Rouen où la metteuse en scène organisait un workshop sur *Les Bonnes*.

Arnold Mensah

Arnold Mensah commence le théâtre avec l'association Théâtre en Herbe auprès d'Yves et Michèle Lebras de 2002 à 2008. Il suit une formation au conservatoire de Plaisir (2008-2010) puis au conservatoire du XIV^e arrondissement de Paris avec Nathalie Bécue (2012-2015). Au terme de son cycle 2, il obtient une attestation d'études théâtrales avec mention très bien à l'unanimité d'un jury composé notamment de Thibault Perrenoud (2015). En parallèle, il est en classe préparatoire aux grandes écoles au lycée Lakanal (2010-2012) et étudie auprès de Bertrand Chauvet, professeur d'études théâtrales. En 2018, il devient titulaire du diplôme national supérieur professionnel de comédien au terme de trois ans de cursus à l'École nationale supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Bretagne (Promotion IX dirigée par Éric Lacascade). Au théâtre, il joue notamment sous la direction de Brigitte Jaques-Wajeman dans *Tendre et cruel* de Martin Crimp ; de Raphaël Bordes dans *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello ; de Gwenola Lefeuvre dans *Sedruos-Paroles de femmes sourdes* en partenariat avec la compagnie des Dix Doigts, un spectacle bilingue français/la langue des signes française. Il participe au projet *AKILA - Le tissu d'Antigone* écrit par Marine Bachelot N'Guyen (associations Hommes/Femmes Bretagne et Décoloniser les arts).

Il participe à la création de *Mille et un ventres* au Liban durant l'été 2017, spectacle mis en scène par Tamara Saade (issue de l'École régionale d'acteurs de Cannes) au sein de la compagnie Nawma. Sorti de l'école du TNB en juillet 2018, il joue dans le spectacle *Constellations* dirigé par Éric Lacascade avec les anciens élèves de la Promotion IX du Théâtre National de Bretagne. Il participe également à la création du spectacle de théâtre gestuel et burlesque *Tea Time* de Gwenola Lefeuvre en tant qu'assistant à la mise en scène. Au cinéma, il joue dans *Carré blanc* de Jean-Baptiste Leonetti et dans *Une vie de Gérard en Occident* avec Léna Paugam.

Maxime Tshibangu

Après avoir passé une maîtrise d'histoire contemporaine, Maxime Tshibangu intègre la classe libre du Cours Florent. Au théâtre, il joue sous la direction de Jean-François Mariotti dans *Gabegie 09, Histoire du monde, Gabegie 10* ; de Léon Masson dans *La nuit s'est abattue comme une vache, Il faut penser à partir* ; de Sofia Norlin dans *Klimax*. En 2013, il est engagé par la compagnie Louis Brouillard-Joël Pommerat et il participe à la création de deux spectacles : *La Réunification des deux Corées* créé au Théâtre de l'Odéon puis de *Ça ira (1) : fin de Louis*. Il travaille sous la direction de Myriam Marzouki dans *Que viennent les barbares* et sous la direction de Linda Blanchet dans *Le Voyage de Miriam Frisch*, un travail d'écriture collective (2016). À la télévision, il joue dans des séries sur France 2, Arte, Canal + et NRJ12 (*P.J., Boulevard du Palais, Ministères, Pigalle la nuit, Dos au mur*). Au cinéma, il joue sous la direction de Cédric Klapisch dans *Paris* ; de Radu Mihaileanu dans *Le Concert* ; d'Abd al Malik dans *Qu'Allah bénisse la France*.