

OPÉRA
— DE —
— LILLE
1923-2023 100

ALLER PLUS — ———— LOIN

Don Giovanni

OPÉRA —————
———— WOLFGANG A. MOZART
DU 5 AU 16 OCT. 2023 —————

———— Emmanuelle Haïm *Direction musicale*
Guy Cassiers *Mise en scène*

Dossier élaboré par Bénédicte Dacquín
Septembre 2023

opera-lille.fr



Pôle des publics

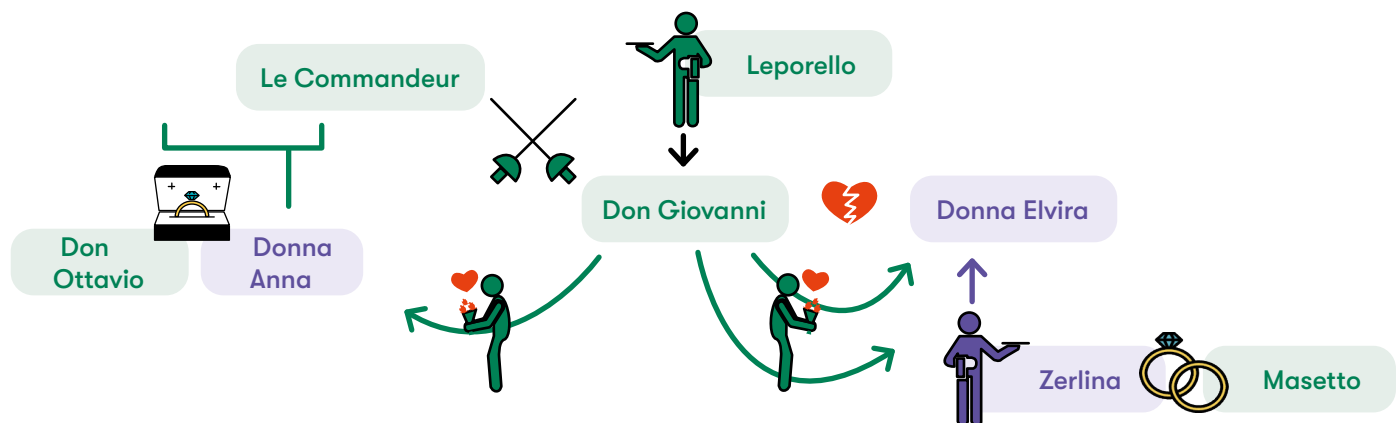
03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr



Don Giovanni est un opéra en deux actes composé par Wolfgang Amadeus Mozart en 1787, sur un livret de Lorenzo da Ponte. Il s'agit d'une nouvelle production de l'Opéra de Lille, mise en scène par Guy Cassiers. Le Concert d'Astrée joue sous la direction de la cheffe d'orchestre Emmanuelle Haïm.

Les personnages



Le résumé

« *Don Giovanni* s'ouvre sur le meurtre d'un père. L'histoire commence lorsque Donna Anna, la fille du Commandeur, est violente par Don Giovanni. Le père de la jeune femme, réveillé par ses cris, sort et provoque en duel Don Giovanni, venu masqué. Mais le Commandeur meurt sous les coups de l'agresseur de sa fille.

Ce duel est l'occasion d'un trio de voix d'hommes, chose rare dans l'opéra. Encore plus rare, Don Giovanni a une voix de basse et pas de ténor, comme c'est habituellement la règle pour tous les premiers rôles masculins – et encore plus pour les séducteurs. Vocalement, rien ne le distingue des deux autres basses : ni de Leporello son valet (alors que Don Giovanni ne cesse de lui rappeler leur différence de condition), ni du Commandeur, figure de l'autorité morale (alors que Don Giovanni est le débauché absolu).

Don Giovanni, loin de se repentir de son crime, invite deux fois le Commandeur à revenir d'entre les morts pour souper en sa compagnie. Alors que Don Giovanni festoie chez lui et se montre plus odieux que jamais avec son valet, le Commandeur répond à l'invitation et surgit d'entre les morts. Soudainement, l'opéra bascule dans le tragique et le surnaturel. Celui qui était un père venu défendre sa fille se transforme en un spectre terrifiant, en cette grande voix de basse venue des tréfonds de l'au-delà et accompagnée par un orchestre plus religieux que jamais pour entraîner Don Giovanni, hurlant de douleur, dans les flammes de l'Enfer. »¹

1. Source : [site de France Musique](#)

Don Giovanni chez Mozart, *Don Juan* chez Molière ou dans *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina : toujours, le personnage fait l'objet d'une condamnation sans équivoque au terme de l'œuvre. Toujours, il finit englouti par l'Enfer et subit son juste châtement. C'est que le héros n'a rien de recommandable : s'il va de femme en femme, il ne se contente pas de séduire. Prêt à toutes les manipulations pour parvenir à ses fins, il ne recule devant aucun moyen – pas même la violence. L'opéra de Mozart débute d'ailleurs avec l'assassinat du Commandeur, père de Donna Anna, après que Don Giovanni s'est introduit chez la jeune femme en vue d'abuser d'elle. Brutal, tyrannique, égocentrique, Don Giovanni s'adonne à l'agression et au meurtre, et n'en conçoit aucun remord.

Pourtant, il reste objet de fascination, voire d'une étonnante admiration. Centre constant d'intérêt au cours de l'histoire, le personnage est perçu de différentes manières selon les époques – mais toujours il captive.

Considéré par Kierkegaard dans une perspective sensualiste, il symboliserait la nature intrinsèquement érotique de la musique, éclipsant tous les autres personnages – dérivés secondaires de sa vitalité essentielle¹. La « centralité absolue de la vie musicale de Don Juan dans l'opéra » correspondrait à cette vitalité des sens : « cette force en Don Juan, cette super-puissance, cette vie. »

Pour E. T. A. Hoffmann, il incarne le tourment sublime et la révolte de l'âme romantique². Naturellement supérieur au commun des mortels, il apparaît « doué de tout ce qui rapproche l'homme de la divinité », « prédestiné à vaincre et à dominer. » C'est qu'en lui brûle « la flamme du divin » et, dans « cet effort pour embrasser l'infini, où se manifeste son origine divine », il est difficile de ne pas reconnaître la figure de l'ange Lucifer (déchu, certes, mais grandiose).

On lui prête enfin bien volontiers un caractère subversif qui le rapprocherait de l'esprit des Lumières. Le propre du libertin, dans sa quête d'absolu, ne serait-il pas d'outrepasser les interdits et de braver les forces obscures ? De fait, E. T. A.

Hoffmann souligne que le personnage a suffisamment d'envergure pour que l'Enfer s'intéresse à lui. Si le monde des morts se met en mouvement pour le damner, c'est que Don Giovanni, indubitablement, doit avoir de l'intérêt³. À ce titre, il semble nécessairement supérieur à tous – notamment à ses victimes.

C'est accorder beaucoup d'honneur à un personnage finalement bien douteux. Dans son ouvrage *Romanciers libertins* du XVIII^e siècle, Patrick Wald Lasowski analyse cet étrange principe de valorisation du crime : « se glisser sous un lit, forcer les chambres, réduire dans un corps-à-corps l'objet de son désir : le libertin mêle de la hauteur à ces indignités. Grand seigneur avec désinvolture, le roué est au-dessus des règles. [...] Libre de tout lien, il adopte cette position d'arrogance qui laisse filer les bienséances jusqu'à leur extrême limite. [...] La fatuité, la cruauté, le cynisme, ne sont-ils pas des talents de société » que maîtrise parfaitement « l'homme le plus civil du monde » ? Dans une société encline à célébrer ces traits, se pose une question cruciale : « Mais qu'est-ce alors que la civilité ? »

Sortir de la valorisation du personnage de Don Giovanni et s'intéresser au rôle des femmes dans ce mythe, c'est le choix qu'a voulu faire Guy Cassiers en mettant en scène l'opéra de Mozart. Ce parti pris, par le changement d'angle qu'il implique, entraîne une réflexion plus générale sur la conception du génie subversif – et sur la marge de tolérance qui lui est traditionnellement accordée.

1. « Don Juan est le héros de l'opéra ; l'intérêt principal se concentre en lui ; mais ce n'est pas tout – il donne l'intérêt à tous les autres personnages. [...] Que son héros soit en même temps la force des autres personnages, voilà justement le secret de cet opéra. La vie de Don Juan est en effet leur principe vital. » « En sa qualité de héros de l'opéra, Don Juan est le dénominateur général. En face de lui, toute autre existence n'est qu'une dérivation. »

2. « Don Juan voulait tout posséder de la vie, parce que sa nature physique et sa puissance intellectuelle l'y portaient, et le feu du désir était toujours allumé dans ses veines. Sans cesse, il jetait des mains avides sur toutes les formes du monde sensible, cherchant vainement en elles sa satisfaction », jouissant « jusqu'à l'ivresse destructrice ». Déçu d'un monde qui ne lui suffit pas, il se révolte contre son créateur : « Il a le sentiment de s'élever ainsi au-dessus de son étroite condition terrestre, au-dessus de la nature et de Dieu lui-même ! Et, vraiment, il n'aspire plus qu'à s'évader de cette vie, mais c'est pour se précipiter en enfer. »

3. Hoffmann interprète Don Giovanni comme une allégorie sublime, bien au-delà de ses turpitudes terrestres : « Il n'y a pas là beaucoup de poésie, et, je l'avoue franchement, un tel homme n'est guère digne que les puissances souterraines le tiennent pour une pièce rare du musée infernal. Il ne mérite guère qu'une statue de marbre, animée par l'esprit du mort, daigne descendre de cheval pour exhorter le pécheur à se repentir avant sa dernière heure. On s'étonnera enfin que Satan mette en campagne ses meilleurs suppôts pour conférer plus de terrifiante solennité au transfert de ce pécheur dans le sombre royaume. »

« Les femmes sont des machines à souffrir » : le cas Picasso

ALLER
— PLUS LOIN

En 2021, Julie Beauzac⁴ fait le constat suivant : « L'art esthétise, voire érotise, les violences masculines. »

Le phénomène, évident dans la figure de Don Juan/Don Giovanni, ne se limite pas au personnage littéraire. Au contraire, celui-ci éclaire un trait de civilisation marqué et récurrent. Questionnant les topos de l'art (« Pourquoi les musées sont remplis de femmes nues à côté d'hommes habillés ? Pourquoi les grands génies sont tous des hommes ? Pourquoi l'art représente autant de scènes de viol ? »), Julie Beauzac note l'approbation sociale réservée à la transgression sexuelle : « Socialement, on admire cette faculté à profiter de leur puissance, à outrepasser les lois qui s'appliquent au commun des mortels. C'est encore plus vrai pour les artistes parce qu'on imagine que, par essence, l'art devrait absolument être subversif. Mais on ne parle pas de n'importe quelle subversion. On parle uniquement de celles qui permettent de perpétuer les systèmes de domination. » Cette posture de brutalité insoumise, qui vaut souvent aux grandes figures artistiques et intellectuelles l'indulgence publique, voire même légitime leur statut hors-norme, « les autorise à commettre les plus grandes barbaries en les faisant passer pour des transgressions raffinées et sophistiquées. »

Picasso en fournit un exemple particulièrement révélateur.

La série de tableaux intitulés *Femme qui pleure* représente Dora Maar, compagne de Picasso, le visage déformé par les larmes. Le besoin qu'éprouve le peintre de réduire et briser les femmes qui partagent sa vie n'est pas un secret, et Dora Maar en est la meilleure illustration. La contraignant à abandonner son métier de photographe, il la privera de reconnaissance professionnelle et la placera en situation de dépendance économique et artistique. Le rapport de puissance et de domination qu'exprime Picasso vis-à-vis des femmes est pleinement assumé par le peintre – et inextricablement lié à son travail de création. Il admettra en effet ne peindre que des femmes avec qui il a des relations sexuelles, déclarant par ailleurs : « Pour faire une colombe, il faut d'abord lui tordre le cou. » Son commentaire de la *Femme qui pleure* est explicite : « Dora a toujours été pour moi une femme qui pleure. [...] Les femmes sont des machines à souffrir. »

Pourtant, cette représentation d'une Dora Maar en souffrance est unanimement interprétée comme une allégorie : pour le monde l'art, elle est l'image symbolique d'une douleur universelle se référant spécifiquement à la guerre d'Espagne. Dans cette lecture, la donnée biographique de l'origine espagnole de l'artiste est constamment évoquée, et la critique ne manque jamais de mentionner son lien personnel avec le modèle. Néanmoins, l'hypothèse que cette peinture d'une femme effondrée, au visage cassé, puisse être également le reflet d'une violence privée, est systématiquement évitée.



Pablo Picasso, *Femme qui pleure*, 1937.

4. Julie Beauzac, diplômée de l'école du Louvre et créatrice du podcast « Vénus s'épila-t-elle la chatte ? », consacre l'épisode du 19 mai 2021 à Picasso (« Picasso, séparer l'homme de l'artiste »). Aux côtés de Sophie Chauveau, autrice de *Picasso, le Minotaure*, Julie Beauzac déconstruit le mythe du peintre espagnol, figure du génie intouchable. Cet épisode a remporté trois prix lors du Paris Podcast Festival de 2021 : le prix Targetspot du podcast d'apprentissage, le prix Radio France de la révélation, et le prix Ausha du public.

« Les femmes sont des machines à souffrir » : le cas Picasso

ALLER _____
— PLUS LOIN

De même, la récurrence de la figure du Minotaure dans le travail de Picasso et la forme donnée à cette évocation ne sont guère questionnées dans le monde de l'art. Longtemps, le peintre s'identifie au personnage mythologique, symbole de la pulsion sauvage échappant au contrôle de l'homme civilisé.

Picasso se projette dans cette créature, et la référence à la sphère privée est explicite dans la toile de 1936 intitulée *Dora et le Minotaure*, qui représente Dora Maar prise d'assaut par le monstre. En 1933, un travail préparatoire au tableau porte le titre *Minotaure et nu (Le viol)*. L'association spontanée, par le peintre, du Minotaure (proche de l'ogre dévoreur d'enfants, sans connotation sexuelle dans la source mythologique) au viol, a de quoi étonner. Le thème du viol est récurrent dans les œuvres de Picasso, qui exprime sans ambiguïté sa soif de domination : « la nature existe pour que nous puissions la violer ». Que Picasso s'associe à une figure qu'il charge de violence et de domination sexuelle, n'est pas anodin. Que cet aspect ne soit jamais questionné par la critique interpelle tout autant.

Le défi posé par Julie Beauzac consiste à « reconnaître à l'échelle collective, et en commençant par les gens dont c'est le métier, qu'une immense partie de la culture occidentale repose sur le patriarcat, la culture du viol et la toute-puissance du regard masculin. » Constatant qu'il est désormais impossible de faire l'impasse sur cet aspect de l'art, l'auteur insiste sur la pleine validité de cette démarche. Le renversement de perspective, similaire à la démarche de Guy Cassiers dans sa mise en scène, ne dénature pas les œuvres. Bien au contraire, il permet d'en révéler la teneur : « Ce n'est pas un angle moins valable, c'est très éclairant sur l'art et la culture occidentale au sens large. » Parmi les questions à se poser : « Comment on présente des scènes d'agression sexuelle, quelle est la responsabilité éthique des lieux qui les présentent, et à qui on donne la parole pour s'exprimer sur le sujet ? »



Pablo Picasso, *Dora et le Minotaure*, 1936

Si la mise en scène de Guy Cassiers s'inscrit dans une époque de prise de conscience marquée par le mouvement metoo, certains exemples bien antérieurs questionnent de l'intérieur la figure du séducteur et livrent une réflexion mordante sur des modèles problématiques.

Le cinéma de Fellini semble emblématique d'une tradition italienne chargée de stéréotypes : le cliché de la volupté féminine, hautement érotique, répond à celui d'une virilité hardie et décomplexée. Pourtant, chez le cinéaste, la conception sensuelle de la chair dépasse le simple appétit : les femmes sont « mythes, mystère, fascination, désir de connaissance, regard pour se voir soi-même ». L'exultation du corps ne vaut qu'autant qu'elle permet une découverte de soi à travers l'autre. L'exploration du fantasme le plus charnel comporte une visée transcendante – et s'accompagne d'un regard acéré sur soi-même.

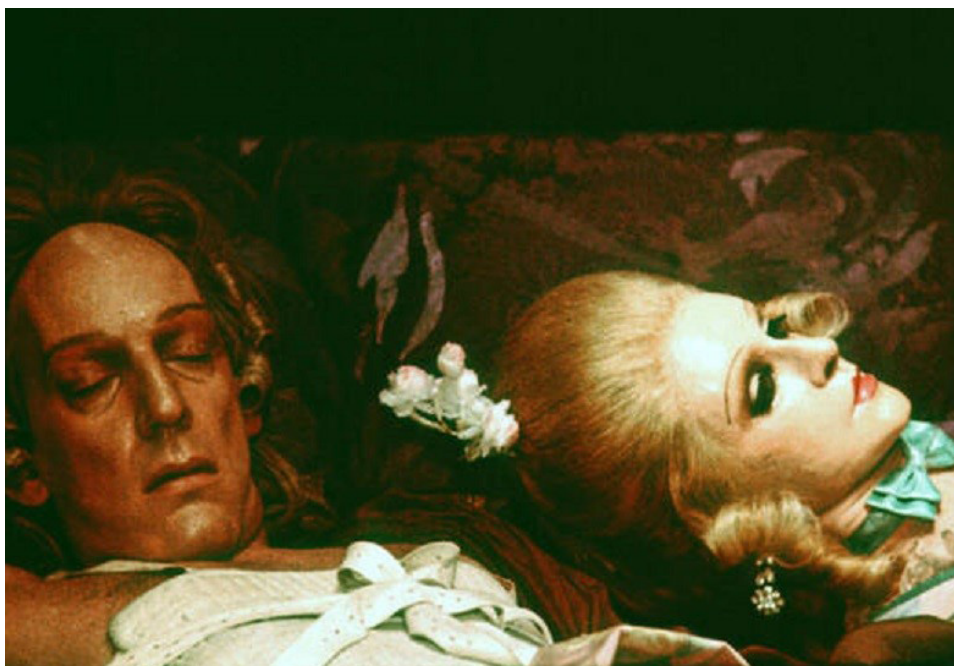
Avec *Le Casanova de Fellini* et *La Cité des Femmes*, le cinéaste construit un diptyque centré sur la sexualité masculine. Le réalisateur se livre à une critique incisive et truculente de la culture machiste : sous des dehors farcesques, l'autosatisfaction sexuelle propre à la tradition viriliste apparaît sous un jour tantôt décadent, tantôt pathétique. Les fantasmes masculins les plus éculés, régulièrement accompagnés de l'angoisse morbide du mâle vieillissant, y sont tournés en ridicule et pointés comme une forme de prison intellectuelle, barrage à la compréhension de soi-même et de l'autre.

Dans *Le Casanova de Fellini*, adaptation très libre d'*Histoire de ma vie* de Giacomo Casanova, le cinéaste retourne négativement l'image du séducteur légendaire, interprété par Donald Sutherland. Perçu par le réalisateur comme un opportuniste cynique et décadent, le personnage est grimé en fornicateur compulsif, reflet de la déchéance morale d'une société libertine hideuse et sinistre.

S'émancipant du texte original pour se concentrer sur les acrobaties sexuelles du héros, le film fait le récit d'orgies nauséuses et de performances sexuelles mécaniques – prouesses répétitives sans âme et sans but.

Incapable de toute élévation, le personnage qualifié par Fellini d'« amoureux au sperme glacé » ou de « machine à piston humaine », erre vainement au sein d'une aristocratie médiocre, suffisante et vulgaire. Fellini va ainsi à l'encontre des représentations habituelles du Siècle des Lumières : loin de toute forme d'émancipation intellectuelle ou d'audace morale, le libertinage n'est que tristesse et déliquescence.

Une scène du film, empreinte d'une poésie paradoxale, livre la clé du personnage : parce qu'il est étranger à la passion charnelle véritable, Casanova est subjugué par l'apparition d'un automate féminin avec lequel il copule. Au terme du film, le héros fatigué, devenu vieux et objet de moqueries, finit par retrouver son alter ego féminin – le pantin – et Fellini nous offre en guise de conclusion le ballet mécanique des deux corps disgracieux.



Federico Fellini, *Le Casanova de Fellini*, 1976

Quatre ans plus tard, le réalisateur propose une autre réflexion sur l'archétype de l'homme à femmes. Dans *La Cité des Femmes*, un couple d'âge mûr voyage en train à travers l'Italie. Après s'être assoupi, Snàporaz, l'époux et séducteur sur le retour campé par Marcello Mastroianni, croise le regard d'une inconnue. Un jeu de séduction prometteur semble s'établir entre eux. Mais alors que Snàporaz se croit convié à une étreinte, la jeune femme se dérobe et quitte le train. Snàporaz la suit jusqu'à son lieu de résidence. Commence alors une étrange errance dans un labyrinthe peuplé de femmes. Le personnage entame une déambulation fébrile pleine de visions grivoises, burlesques et cauchemardesques, se heurtant à toutes les caricatures féminines fantasmées ou redoutées par l'imaginaire masculin. Au milieu de cette galerie colorée apparaît le pathétique Katzone, Don Juan vieilli, vulgaire et puéril, qui fête sa dix-millième conquête et urine sur son gâteau pour en éteindre les dix-mille bougies.

Dans cette œuvre qui fait suite au *Casanova de Fellini*, le cinéaste, lui-même fasciné par les femmes et pétri d'une culture communément phallogocentrique, se livre à une réflexion très personnelle et teintée d'autocritique sur le regard masculin fruste, dont il caricature les fantasmes pour mieux en souligner l'absurdité et la désuétude. La représentation appuyée de femmes soumises, séductrices, objets et jouets sexuels, tout comme celle de féministes furieuses et revanchardes, ne correspond à aucune réalité. Au contraire, parce qu'il est justement la projection imaginaire du machiste dépassé, parce qu'il est précisément le produit de fantasmes sexistes, il ne peut offrir qu'un délirant fatras de stéréotypes. Chaque figure rencontrée dans cette improbable « cité des femmes » n'existe qu'à travers le prisme d'un regard masculin forcément décalé, perdu entre fascination et inquiétude, voué à se heurter à sa propre méconnaissance des femmes.

Avec une lucidité impitoyable, ce voyage introspectif donne à voir tout le grotesque de l'autosatisfaction machiste, prenant le spectateur à témoin. Le culte de la virilité et le mythe du séducteur y sont ainsi donnés pour ce qu'ils sont : « un ballon vide, creux et sonore⁵ ».



Federico Fellini, *La Cité des Femmes*, 1980

5. Cette belle image est empruntée à Faruk Günaltay dans *Les suggestions cinéphiles de l'Odyssée #110*, consacré à *La Cité des femmes*.

Dans la mise en scène de Guy Cassiers, deux univers se superposent. D'une part, la sphère supérieure d'un monde raffiné : celui des apparences et des illusions, civilisé, sophistiqué mais voué à s'effondrer. D'autre part, le monde inférieur : celui du petit peuple, cru et bestial, où se jouent sans fard les rapports de domination. Ce monde-là est celui de la boucherie : lieu de l'appétit brutal de la chair et des mauvais traitements infligés aux corps. C'est à cette sphère qu'appartient la servante Zerlina. Au cours du spectacle, la viande préparée à la boucherie est livrée au festin de l'aristocratie. Les corps d'animaux découpés, la chair et le sang exposés, renvoient aux différents systèmes de domination et d'exploitation qui coïncident ici : asservissement des corps féminins par les hommes et asservissement du corps social inférieur par les classes dominantes.

Spécifiquement, c'est de la chair féminine et de l'appétit masculin qu'il est question ici. Car *Don Giovanni* traite moins d'amour que de consommation des corps. Le rapport entre viande et sexualité a fait l'objet de nombreuses études récentes dans les domaines sociologique et philosophique. Dans son ouvrage le plus connu, *La Politique sexuelle de la viande*, l'écrivaine et activiste américaine Carol J. Adams⁶ met en parallèle le processus de réification des animaux (réduits aux corps découpés) et de déshumanisation des femmes (réduites en symboles sexuels et érotiques), présentés globalement en tant que biens de consommation. Ses analyses portant sur la politique de genre soulignent les mécanismes de l'oppression patriarcale, exercée de manière similaire sur les femmes et sur les animaux. Une forme de brutalité quotidienne, considérée comme naturelle et nécessaire, permet de définir la virilité et la vitalité de l'homme par sa capacité à dominer et à consommer la chair.

Dans *Steaksisme*⁷, la journaliste et écrivaine Nora Bouazzouni interroge également la notion de genre appliquée à la nourriture, avec le même constat : amplement issue de constructions culturelles tenaces, une forme de sexisme alimentaire existe, qui associe viande et virilité. Une condition de la puissance masculine serait la consommation de la chair animale saignante – et l'instinct de la chasse.

Les études récentes et d'orientation féministe ne sont pas les seules à pointer ce système de représentation sociale. Au contraire, les recherches et analyses contemporaines confirment une tradition bien antérieure et très solidement établie.

« Sur qui tire le chasseur ? »

Dans son article « Sur qui tire le chasseur ? Jouissances dans les bois »⁸, Sergio Dalla Bernardina note le motif récurrent de la femme-proie dans le registre cynégétique classique. S'appuyant sur l'analyse de sources littéraires et iconographiques des XIX^e et XX^e siècles, l'anthropologue italien relève que la tradition « décrit souvent le plaisir de la poursuite et de la mise à mort du gibier dans le registre érotique, voire orgiastique » et souligne le « caractère récurrent des projections associant la femme et la proie, la blessure et le vagin, la ferveur canine et l'acte sexuel. »

L'article prend notamment pour exemple *L'Histoire de Nastagio degli Onesti*, série de quatre panneaux exécutée par Sandro Botticelli en 1483. Ces tableaux, réalisés sur commande en cadeau de mariage à un couple de nobles florentins, étaient probablement destinés à orner la tête du lit nuptial.

La série racontait une histoire édifiante, « L'Enfer pour les amoureux cruels », tirée de la cinquième journée du *Décameron* de Boccace. Dans la source littéraire, Nastagio degli Onesti est un personnage noble dont les avances amoureuses sont repoussées par la dame qu'il courtise. En quatre étapes successives, la nouvelle permet la résolution de ce problème grâce à une inquiétante démonstration.

6. Carol J. Adams, écrivaine et activiste féministe en faveur des droits civiques aux États-Unis et des droits des animaux, consacre son travail de recherche et d'écriture au végétarisme, aux droits des animaux, à la lutte contre les violences conjugales et contre les abus sexuels. Elle est l'auteure, notamment, de *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory* (1990) et *The Pornography of Meat* (2004)

7. Nora Bouazzouni, *Steaksisme. En finir avec le mythe de la végé et du viandard*, Paris, éditions Nouriturfu, 2021

8. <https://journals.openedition.org/terrain/16152>



Sandro Botticelli, *Nastagio rencontre une dame et le cavalier dans le bois de Ravenne*, 1483

Le premier tableau met en scène le héros du récit. Après sa désillusion amoureuse, Nastagio erre tristement dans le bois de Ravenne lorsqu'une scène de chasse irréaliste se produit : une jeune femme nue et en larmes apparaît, poursuivie par un cavalier et ses chiens. Les deux personnages sont des fantômes, morts depuis longtemps. Un amoureux éconduit et la femme convoitée, assassinée par son soupirant, sont voués à répéter chaque vendredi la scène du meurtre, à l'endroit où celui-ci s'est produit. Tous deux sont damnés : lui pour s'être suicidé, elle pour s'être refusée aux avances du cavalier.

Sur le deuxième panneau, Nastagio assiste à la mort et au dépeçage de la dame. Le cavalier ouvre et fouille le corps de la jeune fille massacrée comme une pièce de gibier. Conformément aux traditions de la chasse, il lui arrache les reins, le cœur et les entrailles, et les donne à manger aux chiens⁹. Pour avoir repoussé son prétendant, la jeune femme est condamnée à revivre chaque semaine sa mise à mort et le découpage de son corps. Chaque mois de refus passé lui vaut une année de ce châtiment.

Le troisième panneau donne à voir l'étape suivante : un banquet est organisé dans la forêt par Nastagio, à l'emplacement de la scène fantomatique. Parmi les convives se trouve la femme que désire Nastagio. Celui-ci espère, grâce au spectacle des deux âmes maudites, faire plier celle qu'il courtise. Comme prévu, l'apparition a lieu : la jeune femme pourchassée surgit, dévorée par les chiens, et meurt au centre de la scène, provoquant l'effroi des invités.



Sandro Botticelli, *Noces de Nastagio degli Onesti*, 1483



Sandro Botticelli, *Assassinat de la dame*, 1483

Le quatrième tableau représente le banquet nuptial qui vient clore et dénouer la nouvelle. La scène a changé : dans un décor antique, rigide et ordonné, symbolisant le retour au réel et à la civilité, se tient un dîner officiel. Il s'agit du repas de noces de Nastagio et de sa promise, qui semble avoir trouvé dans la scène des bois matière à réflexion. L'exemple édifiant du sort de la victime a efficacement porté ses fruits. La dame, en effet, s'est rangée à la voix de la prudence en cédant enfin.

Il est intéressant, quoique peu rassurant, de constater la valeur d'enseignement que semble receler une telle histoire : d'une part, les récits enchâssés du cavalier et de sa victime servent d'exemple et de mise en garde pour la future épouse de Nastagio, qui fléchit devant l'horrible démonstration. D'autre part, surtout, les quatre panneaux de Botticelli constituent une leçon illustrée pour le couple à qui ils sont destinés – en particulier pour l'épouse. Placés à la tête du lit nuptial, les tableaux de mariage formulent une menace implicite, tout en définissant la nature sauvage et brutale des ébats conjugaux.

Consommateur de viande dans la mise en scène de Guy Cassiers, *Don Juan / Don Giovanni* est également un chasseur, brutal jusque dans les menaces adressées au valet Leporello. Ce dernier tient également sa place dans le tableau cynégétique : chien de chasse chargé du rabattage, maltraité mais soumis à son maître.



Sandro Botticelli, *Le Banquet dans le bois*, 1483

9. Sergio Della Bernardina insiste encore sur l'« ambivalence de l'acte cynégétique, cruel et sensuel à la fois », et sur la « possession sadico-amoureuse, chez Boccace, d'une femme-gibier pénétrée et explorée jusque dans ses recoins les plus intimes ».

Le sang est un élément marquant et hautement significatif du *Don Giovanni* de Guy Cassiers. Parmi les inspirations visuelles du metteur en scène figure la scène la plus sanglante du film de Brian De Palma, *Carrie au bal du diable*. Cette référence avouée mérite que l'on s'y attarde.

Tiré du roman de Stephen King, *Carrie* raconte l'histoire d'une adolescente perturbée victime de multiples maltraitances, martyrisée par sa mère et persécutée à l'école. Un évènement spécifique, liant le sang et la féminité, marque la violence subie par l'héroïne : paniquée par l'arrivée de ses premières règles en cours de sport, Carrie devient la risée des autres jeunes filles. Sa mère, fanatique perverse, estime que ce sont les péchés de Carrie qui l'ont conduite à atteindre la puberté, la nature féminine étant mauvaise par essence. Lors du bal du lycée, la jeune fille est victime d'un piège tendu par d'autres élèves : alors qu'elle se trouve sur scène, au centre de l'attention de tous, un seau rempli de sang de porc est déversé sur elle. Cette humiliation révèle en Carrie des pouvoirs télékinésiques qui lui servent à massacrer tous ceux qu'elle croise. Rentrée chez elle, l'adolescente tue sa mère avant de s'immoler.

Lors de sa sortie en salle, l'affiche du film montrant Carrie couverte de sang se référait ouvertement à une autre image : le tableau de Gustave Moreau représentant Lady Macbeth. De manière révélatrice, la reine damnée du drame shakespearien manifeste également un rapport complexe avec son statut de femme – et au sang menstruel. Lorsqu'elle invoque les sorcières (symptomatiquement androgynes), la reine demande à perdre les caractéristiques biologiques propres au corps féminin¹⁰. L'aménorrhée qu'exige Lady Macbeth a pour but, non seulement l'arrêt du cycle menstruel, mais avec lui l'anéantissement des émotions sensibles prêtées aux femmes.



Carrie au bal du diable, Brian de Palma, 1976 - *Lady Macbeth*, Gustave Moreau, 1851.jpg

Les deux héroïnes, Carrie et Lady Macbeth, tissent un lien ténu entre le sang, la nature féminine et les forces obscures, se rapprochant ainsi de la figure de la sorcière. L'inspiration visuelle de Guy Cassiers, par jeu d'écho avec ses sources, convoque implicitement ce type de personnage paradoxal, aujourd'hui interprété favorablement sous un angle féministe. À la lumière d'une sociologie féministe, la sorcière symbolise en effet, de nos jours, la puissance féminine dans sa dimension la plus transgressive : perçue comme un emblème positif de non-conformité, elle défie l'autorité patriarcale et menace le système hégémonique du sexe et du genre. La référence discrète à cette figure indique peut-être que, dans l'ombre d'un Don Juan voué à disparaître, se tient l'héroïne moderne prête à s'affranchir.

Puisqu'il s'agit de reconnaissance sociale des femmes et de réappropriation de la chair, mentionnons plusieurs artistes féminines ayant utilisé la représentation symbolique de la viande dans leurs œuvres :

Carolee Schneemann

Pionnière de la performance, du cinéma et de la vidéo, l'artiste expérimentale multidisciplinaire Carolee Schneemann a pris part, dès le tournant des années 1960, à l'effervescente scène artistique new-yorkaise. Témoin attentif des tensions de son époque, elle a notamment questionné la place sociale de la femme. Plaçant le corps humain au cœur de ses recherches, l'artiste s'est intéressée à la sexualité et au genre, tout en pensant le corps de l'artiste dans sa relation dynamique avec le corps social. En 1964, sa performance filmée *Meat Joy* incarne le concept de « théâtre cinétique », dans lequel les interprètes intègrent à la performance des matériaux hétéroclites. Dans cette mise en scène orgiaque, un ensemble d'hommes et de femmes dévêtus célèbrent la « chair comme matériau », avec des « poissons crus, poulets, saucisses, peinture liquide, plastique transparent, ficelles, pinceaux, morceaux de papier ». Les huit artistes performeurs rampent et se tordent ensemble, couverts de peinture, de craie, de plastique, afin d'explorer « les qualités picturales de la chair utilisée comme un matériau ».

Le corps sans tabou, à la fois érotique et archaïque, est célébré comme source de joie et de liberté. Intimement liée à l'épanouissement émotionnel, la chair exulte : « Quand j'ai dit amour je voulais parler d'amour érotique : la profonde métamorphose du don de soi que chacun prodigue réciproquement [...]. Célébrer, illuminer le respect, la tendresse, la confiance, la passion et l'estime... mettre joyeusement tout ce que nous sommes entre les

10. « Changez à l'instant mon sexe. [...] Épaississez mon sang ; fermez tout accès, tout passage aux remords (...). »

mains de quelqu'un d'autre... tous les contacts, caresses, expressions possibles et désirées. »



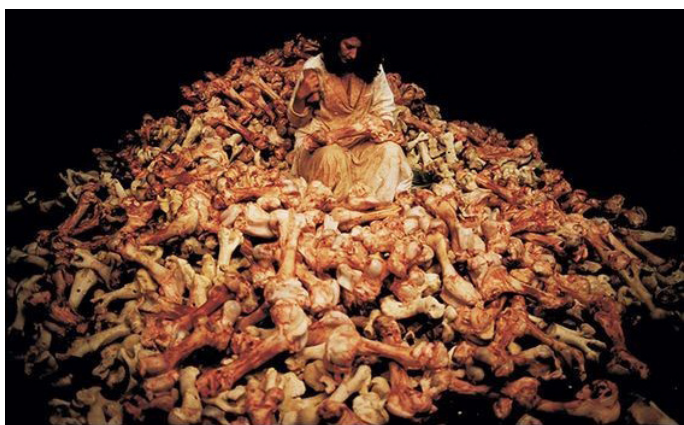
Carolee Schneeman, *Meat Joy*, 1964

Marina Abramović

En 1997, Marina Abramović dédie sa performance *Balkan Baroque* aux victimes de la guerre de Yougoslavie. Des heures durant, l'artiste serbe, vêtue d'une robe blanche, assise sur un gigantesque tas d'os de bœufs ensanglantés, les nettoie un par un en chantant les chansons traditionnelles de son enfance et en pleurant la patrie dévastée.

L'installation comporte également trois projections vidéo liées au traumatisme de la guerre.

Au fur et à mesure de la performance, la robe de l'artiste se couvre de sang. Brossant chaque ossement au moyen d'un unique chiffon et de baquets d'eau sombre, dans la répétition infinie du geste rituel, Marina Abramović donne à voir l'impossibilité d'effacer les traces et cicatrices d'une souffrance jamais évacuée. La violence produite par l'accumulation des os, l'odeur du sang, la confrontation aux corps brisés, la scène de mort massive qui ne peut être assimilée, le charnier anonyme et les morts jamais pleurés – tout cela constitue la tentative désespérée de dire la tragédie de la guerre fratricide : « L'œuvre du deuil n'est jamais complète, jamais claire, jamais solide. »



Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997

Cette performance a remporté le Lion d'or à la 47^e Biennale de Venise où elle fut présentée.

Adriana Varejão

Artiste contemporaine brésilienne née en 1964 à Rio de Janeiro, Adriana Varejão nourrit son travail d'inspirations culturelles multiples, se référant notamment à l'histoire coloniale du Brésil. Représentative d'une culture brésilienne « anthropophage », l'œuvre d'Adriana Varejão intègre des formes et discours d'origines diverses, tirés, entre autres, de l'art occidental des XVI^e et XVII^e siècles, de la tradition des azulejos venue du Portugal ou de la céramique chinoise.

L'artiste questionne la construction de l'identité culturelle à travers une architecture charnelle. Ses installations, mêlant peinture, sculpture et architecture, sont souvent des murs carrelés, façades et représentations picturales traditionnelles. La surface des constructions, lacérée et éventrée, laisse apparaître la chair à vif qui compose ces bâtiments. L'identité culturelle populaire, fruit d'un passé conflictuel et violent, laisse affleurer ses blessures ; les plaies saignantes dévoilent une viande crue qui interroge l'histoire coloniale et ses représentations. L'artiste donne ainsi à voir, sous l'apparence de la tradition, la construction d'une histoire collective douloureuse. Les fissures sanglantes invitent à la réflexion : « Je ne m'approprie pas seulement des images historiques, j'essaie aussi de faire resurgir les processus qui les ont créées et de les utiliser pour construire de nouvelles versions. »

Dans *Muses*, un mur carrelé évoque un tombeau. L'édifice, troué de plaies sanglantes, révèle les corps morcelés de femmes autochtones nues, dont plusieurs sont figées dans l'apparence de la mort. L'une tient entre ses mains un crucifix.

Mapa de Lopo Homem II, par sa référence à Lopo Homem, cartographe portugais du XVI^e siècle, convoque l'expansion colonialiste. Une fissure ouvre en son centre un planisphère et donne à voir, par cette fente rouge et charnelle, l'origine du monde contemporain.



Adriana Varejão, *Muses*, 1997

Adriana Varejão, *Mapa de Lopo Homem II*, 2004