

L'ESPACE  
DU COMMUN

*Le théâtre de  
Christiane Jatahy*

Dramaturge, metteuse en scène et réalisatrice, la carioca CHRISTIANE JATAHY est devenue, avec sa compagnie Vértice de teatro, une figure singulière et très importante de la scène brésilienne, et maintenant internationale. Il nous a semblé important de mieux faire découvrir son travail, en proposant avec ce volume une première approche de sa démarche et de ses créations. Ce livre réunit pour cela un texte du spécialiste du théâtre contemporain brésilien JOSÉ DA COSTA, « Théâtre et recherche artistique chez Christiane Jatahy », qui constitue une introduction à son parcours et à son esthétique ; un entretien entre JOSÉ DA COSTA et CHRISTIANE JATAHY, « Une toile sur le quotidien » ; et un texte de CHRISTIANE JATAHY elle-même sur son travail, « Ligne tenue entre réalité et fiction ». À ces textes s'ajoutent les fiches artistiques des créations de la metteuse en scène et de nombreuses photographies de ses spectacles. *L'espace du commun – Le théâtre de Christiane Jatahy* entend ainsi faire apparaître les enjeux esthétiques, mais aussi politiques et humains, qui traversent ce théâtre singulier et marquant, ce théâtre « du commun » à tous les sens du terme.



DISTRIBUTION & DIFFUSION HACHETTE LIVRE

DILICOM // 3010955600100

ISBN // 978-2-37177-474-2

ISSN // 2426-1394

© José Da Costa, Christiane Jatahy pour les textes

© 2017 Christophe Bident, Guillaume Pinçon, Christophe Triau

& publie.net pour la traduction française

Avec la collaboration d'Arnaud Maïsetti

Mise en pages : Roxane Lecomte

Dépôt légal 1<sup>er</sup> trimestre 2017

© papier+epub, marque déposée des éditions publie.net

La version numérique de ce livre est incluse.

Reportez-vous en fin d'ouvrage pour y accéder sans surcoût.

JOSÉ DA COSTA &  
CHRISTIANE JATAHY

L'ESPACE  
DU COMMUN

*Le théâtre de  
Christiane Jatahy*

Traduction de Christophe Bident  
& Guillaume Pinçon  
Textes réunis par Christophe Triau





# TABLE

<b>PRÉFACE</b> <i>par</i> CHRISTOPHE TRIAU	P. 9
<b>THÉÂTRE ET RECHERCHE ARTISTIQUE</b> <b>CHEZ CHRISTIANE JATAHY</b> <i>par</i> JOSÉ DA COSTA	P. 15
<b>UNE TOILE SUR LE QUOTIDIEN</b> <i>Entretien entre</i> CHRISTIANE JATAHY <i>et</i> JOSÉ DA COSTA	P. 51
<b>LIGNE TÊNUE ENTRE RÉALITÉ ET FICTION</b> <i>Texte de</i> CHRISTIANE JATAHY	P. 79
<b>CRÉATIONS DE CHRISTIANE JATAHY</b> <i>Fiches techniques</i>	P. 93
<b>PHOTOGRAPHIES DES SPECTACLES</b>	P. 106



# Préface

*par* CHRISTOPHE TRIAU



« Nous sommes leur futur mais quand ils nous voient nous sommes déjà le passé. Et sur cette ligne fine qu'on appelle le présent, entre l'un et l'autre, nous essaierons de faire le saut. »

Lorsque, spectateur de la version filmée de *E se elas fossem para Moscou?* après l'avoir été de la version proprement théâtrale — et sans doute cela vaut-il tout autant lorsque l'on voit les deux versions dans l'ordre inverse —, on entend cette réplique dans les premiers moments du spectacle, se noue en une résonance extrême toute la pertinence du projet de Christiane Jatahy. Pertinence dramaturgique par rapport au matériau originel des *Trois Sœurs*, tout d'abord : sur cette « ligne fine » en mouvement et l'espace intervallaire qu'elle dessine, éprouvée concrètement en se retrouvant face au film d'une représentation que l'on sait présente mais qui se constitue en même temps à nos yeux comme le double de celle à laquelle on a assisté sur la scène peu auparavant, dans le léger décalage de la médiation cinématographique, c'est bien toute la dimension singulière du temps tchékhovien qui se fait sensible et poignante — ce temps qui passe inexorablement sans que l'on s'en soit rendu compte, ce présent que l'on s'imagine nourrir d'aspirations au futur mais qui, jamais saisi, se retrouve imperceptiblement et inéluctablement devenu déjà du passé. Pertinence de l'usage de deux relations spectaculaires, produites simultanément (ou, justement, dans un extrêmement léger différé) et présentant véritablement deux faces d'une même réalité et/ou d'une même fiction : un recto et un verso, absolument liés autant que sensiblement radicalement différents, deux faces fonctionnant, comme le dit de manière très belle une autre réplique du spectacle, comme « deux espaces virtuels et réels » à la fois qui, « dans le même instant », constituent « l'utopie l'un de l'autre ».

L'espace ouvert entre les deux est bien celui d'une frontière, non pas entendue comme une pure délimitation, mais comme une zone active, un seuil. Car la confrontation entre théâtre et cinéma, entre présence directe et présence filmique, n'est pas en soi nouvelle sur la scène contemporaine : pour des rapports complémentaires ou agonistiques, l'un dénonçant l'autre ou au contraire le renforçant, on en a vu nombre de mises en œuvre, pour le meilleur et pour le pire ; mais rarement dans une relation engageant un tel jeu où, tout à la fois, se déploient tous les possibles des deux formes de représentation et le vertige ouvert par leur friction.

La frontière ainsi dégagée est bien comme une « ligne ténue », pour reprendre l'expression de Christiane Jatahy lorsqu'elle parle de l'espace activé dans ses spectacles entre « réalité et fiction ». Car c'est un rapport du même ordre qui se joue entre réalité et fiction, là encore se révélant comme un avers et un revers et comme deux utopies réciproques qui dialoguent, sans qu'il ne s'agisse que de renforcer l'un des pôles aux dépens de l'autre (l'effet de réel pour souligner le présent de la représentation théâtrale et manifester le lien spectaculaire avec le public, ou pour jouer contre la notion même de fiction). Chez Jatahy, les deux — dans le jeu de leur *entre-deux* — se renvoient l'une à l'autre, se nourrissent, comme elles pouvaient déjà le faire à l'époque des créations (*Conjugado, A falta que nos move, Corte seco*) réunies en une trilogie sous le titre global de « *Uma cadeira para a solidão, duas para o dialogo, três para sociedade* » (« Une chaise pour la solitude, deux pour le dialogue, trois pour la société ») — beau titre qui disait comme un programme tout autant d'une absolue simplicité théâtrale que d'une modeste mais infinie portée humaine de convocation du réel sur la scène.

À l'heure où l'importance du théâtre de Christiane Jatahy se fait de plus en plus connaître et reconnaître en France, il nous a donc semblé important de mieux faire découvrir son travail, en proposant avec ce volume une première approche de sa démarche et de ses créations. *L'Espace du commun — Le théâtre de Christiane Jatahy* entend ainsi donner un aperçu des enjeux esthétiques, mais aussi politiques et humains qui traversent ce théâtre singulier : ce théâtre qui joue sur les frontières — entre la réalité et la fiction, l'acteur et le personnage, entre langage théâtral et langage cinématographique — ; ce théâtre du « commun », à tous les sens du terme, comme l'explique dans son texte José Da Costa, la langue portugaise ayant cette beauté d'associer, plus encore qu'en français, le banal et le collectif dans le terme de « *comum* », comme elle emploie pour ce que nous désignons (et traduisons ici, dans le texte de José Da Costa comme dans les propos de Christiane Jatahy) comme « l'insignifiant », ce qui est de peu de valeur officielle, le joli terme de « *pueril* » — par lequel on retrouve aussi, qui irrigue les dispositifs pourtant extrêmement élaborés des spectacles de Christiane Jatahy, comme une belle, simple et humaine enfance théâtrale, dans son ludisme mais aussi son authenticité.

Il n'y a d'ailleurs jamais de hasard : autour de et avec Christiane Jatahy, en compagnie de José Da Costa, des traducteurs Christophe Bident et Guillaume Pinçon, et de l'équipe de Publie.net, c'est aussi une autre belle expérience de travail en, et du, commun qui a permis la conception et l'élaboration de ce livre.



« Théâtre et  
recherche artistique  
chez Christiane  
Jatahy »

*par* JOSÉ DA COSTA

Ce travail, réalisé avec l'aide du CNPq, Conseil national de développement scientifique et technologique – Brésil, a été construit par l'auteur comme un prolongement et une révision de quelques aspects déjà présents dans d'autres articles, comme celui intitulé « Épaississement théâtral et désir du dehors », à paraître dans *Incertains Regards*, n° 5 – « L'épaisseur », Presses Universitaire de Provence, et « O Teatro de Christiane Jatahy : formação intelectual e pesquisa artística » (« Le théâtre de Christiane Jatahy : formation intellectuelle et recherche artistique »), publié dans la *Revista Sala Preta*, Universidade de São Paulo, USP, v. 15, n° 2, 2015 (<http://www.revistas.usp.br/salapreta>). La traduction de cet article en français a été confiée à Annie Cambe, et a été revue par Christophe Triau.

\* \*  
\*

José Da Costa est professeur d'histoire et théorie du théâtre à l'université fédérale de l'État de Rio de Janeiro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO). Il a publié de nombreux articles dans des revues spécialisées au Brésil et dans d'autres pays, et divers essais dans des ouvrages collectifs. En France, il a publié dans les revues *Théâtre/Public* (n° 216 « Scènes contemporaines : comment pense le théâtre », avril-juin 2015) et *Incertains Regards* (hors-série 1 « Le théâtre pense, certes, mais quoi, comment et où ? »). Il est l'auteur du livre *Teatro contemporâneo no Brasil : criações partilhadas e presença diferida* (Théâtre contemporain au Brésil : créations partagées et présence différée ; Editora 7Letras, FAPERJ, Rio de Janeiro, 2009). Son travail bénéficie du soutien du CNPq – Conseil national de développement scientifique et technologique – Brésil.

# 1.

C'est comme actrice que Christiane Jatahy, metteuse en scène de Rio de Janeiro, fait ses débuts au théâtre, et la formation de son goût esthétique passe alors par la pratique de la recherche artistique. C'est également comme interprète qu'elle a pu, au départ, approfondir les propositions du dramaturge espagnol José Sanchis Sinisterra, qui est, depuis lors, une référence fondamentale dans sa formation artistique et intellectuelle. Dans les années 1990, elle joue dans plusieurs pièces de ce dramaturge montées à Rio : *Nãque, de piolhos e atores* (*Nãque, ou de poux et d'acteurs*), par le metteur en scène espagnol Moncho Rodrigues en 1991 ; *Ay, Carmela*, par le metteur en scène brésilien Aderbal Freire Filho en 1994 ; et *Perdida nos Apalaches* (*Perdue dans les Appalaches*), mise en scène par Sinisterra lui-même en 1997. Immédiatement après la première de ces trois expériences comme actrice, Christiane Jatahy participe, en 1992, à un cours de trois mois, Salle Beckett à Barcelone, sous la direction pédagogique de José Sanchis Sinisterra. Ce cours avait pour objectif la qualification professionnelle de jeunes dramaturges et, d'une manière générale, de professionnels du théâtre, à partir de la connaissance des procédés formels de la construction dramatique, notamment dans les œuvres d'auteurs relevant du modernisme littéraire et des avant-gardes<sup>1</sup>.

---

1 Ce cours, d'une durée de trois mois et se tenant annuellement, s'intitulait « Nouvelles tendances de la création et de la production théâtrale » et réunissait principalement, pour chacune de ses éditions, de jeunes artistes latino-américains.

On peut dire que c'est à ce moment-là que Christiane Jatahy est entrée en contact avec les méthodes structuralistes et formalistes de l'analyse littéraire, référence sur laquelle Sinisterra étayait fortement son travail dans le domaine de la pédagogie théâtrale, tout particulièrement pour la formation de nouveaux dramaturges. C'est probablement dans cette part de sa formation que se trouve l'origine de l'intérêt de la jeune artiste pour les procédés de composition dans le cadre de la fiction littéraire, qu'elle soit de caractère narratif ou dramatique, ainsi que de sa réflexion continue sur les rapports toujours ambivalents de la fiction avec la vie et avec l'histoire, qui sont des aspects fondamentaux de son travail de création comme metteuse en scène et comme dramaturge. C'est à partir de ce contexte initial qu'ont également été approfondis ses rapports avec d'autres dramaturges, comme Sergi Belbel, également ancien élève de Sinisterra et dont elle a mis en scène, à Rio, la pièce *Caricias* (*Caresses*) en 2001.

Dans les pièces destinées au jeune public qu'elle a créées avec le *Grupo Tal*, à Rio, dans la seconde moitié des années 1990, Christiane Jatahy avait déjà développé une collaboration essentielle avec l'architecte Marcelo Lipiani, qui est le scénographe de ses créations. Dans ces spectacles, l'expérimentation autour des espaces physiques où se réalise l'événement théâtral était déjà un aspect marquant de la création de Jatahy et de Lipiane.

Les trois mises en scène de cette période furent des adaptations, signées Christiane Jatahy, de *Peter Pan* (1996), de J. M. Barrie, d'*Alice* (1998), de Lewis Carrol, et de *Pinocchio* (1999), de Carlo Collodi. L'intérêt pour l'appropriation de textes littéraires n'ayant pas été originairement écrits pour le théâtre était ainsi déjà, avec ces spectacles, évident dans le travail de la dramaturge et metteuse en scène. La connaissance des procédés de

création et des idées de Sinisterra quant à la recréation dramaturgique d'œuvres de fiction écrites par d'autres auteurs et n'étant pas au départ destinées au théâtre a très probablement figuré parmi les éléments qui ont nourri ces créations de Jatahy<sup>2</sup>. D'ailleurs, les échanges intellectuels et artistiques de la créatrice avec Sinisterra n'ont jamais cessé et, en 2006, Jatahy a mis en scène la pièce du dramaturge intitulée *El Lector por horas* (*Le Lecteur à gages*), dans un spectacle créé au Centre Culturel *Banco do Brasil* à Rio de Janeiro.

C'est avec la mise en scène de *Conjugado (Studio)*, en 2004, que Jatahy commence à radicaliser une série de questions liées au rapport entre la représentation et la vérité, entre le jeu de fiction et la réalité, entre le théâtre et la vie. L'intérêt de la metteuse en scène pour les manières de représenter sur scène l'expérience du quotidien banal et insignifiant<sup>3</sup> se fait lui aussi tangible à partir de ce travail. La pièce montrait un personnage féminin solitaire dans son studio, de retour d'une journée de travail, se livrant, devant le public qui l'observait, à ses tâches domestiques et à ses activités de loisir (se changer, prendre des médicaments

---

2 La production dramaturgique de Sinisterra est fortement marquée par le dialogue intertextuel avec le récit de fiction moderne. Contes et romans de Samuel Beckett, Herman Melville, Franz Kafka, James Joyce et Ernesto Sábato ont été théâtralisés par le dramaturge, qui a également adapté au théâtre des récits appartenant à d'autres contextes historiques, comme des récits de voyage de la Renaissance (voir Jose Da Costa Filho, *O Teatro de Sanchis Sinisterra: fronteira e mobilidade*, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação Mestrado em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO, 1997).

3 C'est l'adjectif portugais « *pueril* », qui caractérise, par extension de sa racine renvoyant à l'enfance par opposition à l'âge adulte, ce qui n'a pas d'essence, d'importance, de signification ou de valeur apparente, qu'emploie ici José Da Costa, et qui est ainsi traduit par « insignifiant » (comme il le sera pour ses occurrences suivantes dans ce volume) (*NdE*).

antistress, se préparer à dormir, regarder la télé, manger des chocolats, entre autres). Ce spectacle a été construit à partir d'une recherche au cours de laquelle la créatrice a recueilli de nombreux témoignages de femmes vivant seules. Ce ne sont alors plus les œuvres littéraires, mais les entretiens et les témoignages de personnes anonymes qui constituent la base référentielle ayant servi d'appui à cette création qui manifeste un nouveau caractère singulier : les contours de la dimension documentaire et de la dimension fictionnelle y ont été délibérément atténués. Cet intérêt de la metteuse en scène pour l'expérience du quotidien et du banal comme source d'une poésie scénique inusitée, ainsi que toute l'ardeur mise dans l'investigation de la zone frontalière et ambiguë entre fiction et réalité, invention et témoignage, contexte documentaire et pur jeu théâtral, ont également été présents dans ses projets suivants : la pièce *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção* (*L'Absence qui nous meut ou toutes les histoires sont fiction*) en 2005, pièce qui a donné lieu au film *A falta que nos move*, projeté dans des festivals de cinéma et aussi dans le circuit cinématographique à partir de 2008 ; ou encore la pièce *Corte Seco* (*Coupe sèche*), créée en 2009 à l'Espaço Sérgio Porto à Rio de Janeiro. Dans ces œuvres, Christiane Jatahy fait très clairement porter ses investigations sur la frontière entre les champs de création du théâtre et du cinéma, frontière floue qui est restée un territoire important dans les recherches théâtrales de la créatrice pour ses spectacles suivants : ainsi *Julia*, création libre à partir de *Mademoiselle Julie*, de Strindberg, construite comme un dialogue intense entre les langages du théâtre et du cinéma, qui convoquait aussi bien des films réalisés préalablement et projetés durant le spectacle, intégrant le tissu structurel de la pièce, que des captations d'images en direct, montrant des portions

cachées de l'action, qui n'étaient souvent visibles par le spectateur que par la médiation de l'image.

Dans la pièce *A falta que nos move ou todas as histórias são ficção*, les spectateurs se trouvent face à une situation étrange dans laquelle les acteurs et actrices semblent attendre l'arrivée d'un autre acteur pour que commence l'action dramatique. C'est sur la base de ce manque inattendu, de cette absence qui s'impose, qu'une série de fragments de dialogues, apparemment improvisés, sont échangés entre les acteurs et actrices sur scène. Outre leur interaction directe, les interprètes s'adressent aussi aux spectateurs pour leur expliquer la situation gênante qui les empêche de commencer. Ils demandent donc la compréhension du public. L'action dramatique doit se dérouler au cours d'un dîner organisé de façon réaliste ; on aperçoit une table, de la viande en train de cuire, des bouteilles de vin qui sont ouvertes et bues... Mais le dîner ne peut être servi parce qu'il fait partie de la pièce et ne pourra donc avoir lieu que lorsque l'acteur absent sera arrivé. Commencent alors à apparaître une série de jeux d'affects et de tensions interpersonnelles dans les rapports entre les acteurs. Ceux-ci s'appellent par leurs vrais noms. Le spectateur commence à se rendre compte que cette situation est peut-être la fiction même. Par le biais de l'absence de celui qui n'apparaît pas, des conversations portant sur certains aspects épisodiques et fragmentaires des vies de ceux qui sont présents, la fiction se construit peu à peu et occupe un espace limitrophe entre l'art et la vie, entre l'histoire politique et le témoignage personnel, entre le personnage et la personne.

On retrouve ce jeu ambigu dans le film, qui a été tourné quelques années plus tard avec la même distribution, et dans l'adaptation duquel seul le contact théâtral direct des acteurs avec les spectateurs a disparu : la situation

présentée dans le film *A falta que nos move* est celle du tournage — sans présence de spectateurs, donc — d'un film de fiction. Les acteurs disent devoir attendre quelqu'un pour commencer le dîner auquel ils ont été invités. En attendant, ils préparent les plats qui seront servis. Ils en arrivent aussi à commencer à boire. Sous l'effet de l'alcool, ils dansent, s'attendent, se disputent, se réconcilient, s'émeuvent... On dirait, d'une certaine manière, qu'ils ont été surpris avant ce qui serait la trame fictionnelle du film à proprement parler. C'est alors comme s'ils agissaient spontanément, étant eux-mêmes et non pas en train de représenter des personnages. Ils nous donnent l'impression de ne pas être soumis à une organisation, un projet, un scénario, car leur présence proprement programmée, celle qui appartient à la fiction du film à faire, n'est appelée à se réaliser qu'au cours du dîner qui ne peut cependant pas commencer parce que le dernier acteur ou invité n'est pas arrivé. Mais, malgré cette évidente spontanéité, les spectateurs du film *A falta que nos move* constatent que les acteurs reçoivent des messages sur leurs téléphones portables, messages envoyés par la réalisatrice Christiane Jatahy pour contrôler le rythme de l'action dramatique durant le déroulement du tournage. Les acteurs font aussi allusion à un scénario préalable, qui semble servir de référence à un ordre temporel des événements. Mais ces mêmes acteurs paraissent agir de façon fortuite, sans obéir à un ordre programmé, tandis qu'ils parlent, de façon épisodique et fragmentaire, de certains aspects de leurs vies personnelles. Tout en imitant, ils exposent aussi le fait d'imiter une action totalement improvisée et libre, comme s'ils n'étaient tenus de respecter aucune direction externe ou aucun scénario préalable.

Cette ambiguïté entre fiction et réalité apparaît aussi dans *Corte seco*. Cette pièce comporte divers tableaux ou modules d'action ; elle ne présente pas une histoire unique, mais un ensemble d'épisodes décousus. Ces épisodes brefs et indépendants sont encore plus fragmentés dans le cadre de la représentation du spectacle, car la réalisatrice donne des ordres pour que l'action soit interrompue et pour qu'un autre module d'action soit entrepris ou repris, comme si elle dirigeait un film. Les épisodes semblent parler d'aspects de la vie personnelle des interprètes. C'est ainsi, d'une part, une sorte de quotidien de ces artistes qui semble être transposée à la scène sans aucune médiation fictionnelle. Mais, d'autre part, le spectateur perçoit l'existence d'une très forte intervention de la metteuse en scène qui construit, au moment même où l'on assiste à la pièce, une nouvelle succession d'épisodes et, possiblement, de nouveaux signifiés, à partir de segments de tableaux préalablement disponibles.

La dimension extrêmement familière des dialogues et l'ambiguïté entre l'apparence documentaire (celle de témoignages effectifs) et une structure dramaturgique et fictionnelle solide se retrouve dans *Julia*, l'adaptation de *Mademoiselle Julie*, de Strindberg, mise en scène par Christiane Jatahy en 2011. Le tour des dialogues entre les personnages ainsi que les conflits entre classes sociales et les tensions subjectives et psychologiques présents dans l'interaction entre ces personnages semblent révéler une réalité effective qui concerne aussi les histoires et la vie des interprètes eux-mêmes. Cette réalité est celle qui sépare au quotidien employés et patrons, Blancs et Noirs, personnages subalternes et représentants des classes dominantes dans les divers espaces sociaux.

La différence entre les manières dont la cuisinière et le chauffeur réagissent aux traumatismes de l'inégalité

sociale, vécue et perçue depuis l'enfance, par rapport aux patrons aboutit à des habitudes, des comportements et des pratiques différenciés pour chacun de ces deux personnages. La cuisinière cristallise le traumatisme, le transforme en norme, en loi à suivre. Elle intériorise l'inégalité comme quelque chose de naturel, qui doit être respecté, dans la définition des limites et des répartitions des espaces sociaux à occuper ou pas par tels ou tels sujets. Le chauffeur, lui, fera preuve d'une plus grande ambiguïté dans sa manière de vivre ce traumatisme de l'inégalité. Il tend à imiter les comportements du patron, a un air aristocratique et une manière sophistiquée de parler. Il semble être davantage séduit par la possibilité d'évoluer dans les espaces des dominants. Il révélera, au fil de la pièce, ses rêves de prestige social, en phase avec les valeurs et les normes des classes dominantes.

Toute l'action se déroule apparemment dans la ville même de Rio de Janeiro, où le spectacle a été créé. Le contexte social est très défini, et les tensions urbaines des grandes villes latino-américaines s'expriment à travers l'interaction des personnages. Il semble presque y avoir coïncidence entre la réalité des vies des acteurs et les situations des personnages qu'ils interprètent. Là encore, surgit une espèce d'ambiguïté entre fiction et réalité, mais ce sont maintenant le quotidien de la vie sociale et la distribution inégale des espaces de visibilité des sujets réels qui semblent envahir les brèches de la fiction que portent les personnages inspirés de l'œuvre de Strindberg. Dans le projet *A falta que nos move* (la pièce et le film) et dans le spectacle *Corte seco*, c'était le quotidien social et personnel des acteurs qui semblait être envahi par l'organisation fictionnelle, comme quelque chose qui apparaissait a posteriori. Dans tous ces exemples, nous constatons cependant une recherche continue des manières dont

la fiction dramatique et la vie prétendument réelle se contaminent.

Julia, la jeune fille appartenant à la haute bourgeoisie de Rio, découvre aussi, à l'instar de ce qui se produit dans la pièce de Strindberg, l'inégalité sociale, en l'occurrence à travers la situation des employés de sa famille. Dans son cas à elle, le traumatisme concerne directement les limites imposées au désir, qui ne peut pas porter sur quelqu'un appartenant aux classes subalternes. C'est ce point, cette limite dont elle ne devrait pas s'approcher, que cette jeune Carioca de la classe dominante atteint, pour la franchir ensuite. C'est sur ce point, avec cet espace de la limite et du traumatisme, qu'elle joue, comme une jeune fille riche et pleine de caprices, à séduire le chauffeur de la famille. Mais franchir la limite infranchissable, et le faire comme dans un jeu d'enfant inconséquent, est un acte lourd de conséquences, c'est un facteur décisif de déstructuration momentanée de la stabilité sociale et subjective, de la logique de la séparation des espaces entre dominants et dominés.

C'est donc en jouant avec le cadre fixé par cette limite, sur la ligne qu'elle occupe, que le personnage finit par bouleverser la logique et les rôles de la domination, étant, d'une certaine manière, subjugué par le dominé, représenté par le chauffeur. Évoluer dans l'espace de la frontière sociale dans une ville marquée par de grands conflits urbains comme Rio de Janeiro et dans un pays aux très fortes inégalités sociales, sédimentées historiquement, comme le Brésil, plutôt que de respecter l'interdit et la séparation en reproduisant leur logique et leur structure, est un comportement qui finit par aboutir, comme dans la pièce de Strindberg, à la mort et à la destruction ; mais ces dernières ne concernent que l'individu, car la division des espaces et la domination de classe restent inchangées.