

LE SILENCE



CONCEPTION ET MISE EN SCENE

Lorraine de Sagazan

TEXTE

Guillaume Poix

Le Silence

Spectacle créé en janvier 2024 à la Comédie Française - Vieux Colombier

Le spectacle est recréé en 26 / 27 avec les équipes de la compagnie La Brèche.

de **Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan**
d'après l'œuvre d'**Antonioni**

Mise en scène
Lorraine de Sagazan

Avec
Jeanne Favre - *La sœur*
Victoria Quesnel - *Victoria*
Mathieu Perotto - *Mathieu*
Benjamin Tholozan - *L'ami*
et un chien
et un enfant
avec la voix de **Nicole Garcia**

Scénographie
Anouk Maugein

Costumes
Suzanne Devaux

Lumières
Claire Gondrexon

Vidéo
Jérémie Bernaert

Musique originale et son
Lucas Lelièvre

Collaboration artistique
Romain Cottard

Assistanat à la mise en scène
Mathilde Waeber de l'académie de la Comédie-Française

Assistanat au son
Ania Zante de l'académie de la Comédie-Française

Production
La Brèche

Coproduction
En cours

La compagnie La Brèche est conventionnée par le ministère de la Culture – Île-de-France

Le texte *Le Silence (argument)* de Guillaume Poix est publié aux éditions Théâtrales.

Spectacle présenté dans un dispositif bi-frontal

Durée 1h45

Protocole du spectacle

« J'aimerais que les spectateurs ne soient pas attentifs mais disponibles » déclarait Antonioni à propos de ses films.

Manifeste sur la puissance expressive du silence, ce spectacle propose une expérience sensible de proximité et d'intimité. S'inspirant de plusieurs films d'Antonioni, ainsi que de ses écrits, la pièce agrège des thèmes chers au cinéaste, tels que la disparition, la dérégulation des sentiments et l'instabilité de la perception.

Pour autant ce n'est pas une adaptation, plutôt un trajet vers sa démarche et la tentative d'appréhender la radicalité de son héritage. Le jeu des interprètes s'est nourri d'une écriture composée de monologues intérieurs, de fragments poétiques ou de souvenirs. De nombreuses improvisations ont dans le même temps permis d'approfondir le parcours de chacun et chacune. Le récit scénique est le fruit de ces allers-retours.

Le Silence est donc une création originale. Conçue comme un plan-séquence, la mise en scène interroge les règles traditionnelles de la narration et cherche à mettre en crise ce qui fait communément théâtre.

Grâce au dispositif bifrontal, le public est au plus près des visages et des corps, mais aussi d'une multitude de détails usuellement pris pour accessoires.

Des images tournées en noir et blanc sont projetées simultanément. Elles évoquent l'intériorité des personnages et favorisent une perception pluridimensionnelle et polysémique.

Dans l'économie de paroles, un autre rapport à la vérité se dévoile. Il s'agit d'opérer une conversion. Le sens peut alors advenir non pas grâce à l'interprétation des mots, mais grâce à celle des gestes, des sensations, des infimes détails de l'incarnation.

Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan

Faire silence - Lorraine de Sagazan

Faire silence ce n'est pas la même chose que se taire. Ce n'est pas une absence de fracas. Le silence peut être plus violent que n'importe quelle déclaration. Ni sacré, ni profane, il est tout sauf un vide. Ainsi il fait théâtre. D'ailleurs il ne s'agit pas ici d'un silence total mais d'une absence de parole.

Cinéaste expérimental, adulé par ses pairs, Antonioni est un artiste révolutionnaire qui renouvelle la dramaturgie cinématographique en substituant au cinéma-spectacle un cinéma du comportement et de l'intériorité. Il crée son propre langage, que Jean-Luc Godard a qualifié de « drame paysager ». En opposition à l'hégémonie habituelle des dialogues et de l'intrigue, son œuvre est infiniment plastique, fusionnant le corps des acteurs et leur espace/paysage d'action : jeu créateur de proximité, porteur de charges symboliques ou de signes.

Ce plaisir de créer et d'innover, jamais pris à défaut, peu d'auteurs et d'autrices peuvent s'en prévaloir. Antonioni offre une approche de la mise en scène autant physique que mentale, tout dialogue devenant presque vain. L'attention demandée au public se fait alors alerte. Il s'agit de s'intégrer en quelque sorte aux personnages, de se laisser prendre par eux pour vivre leurs aventures, non plus en étranger, en spectateur, précisément, mais comme par une sorte d'identification, de symbiose. L'œuvre les attend.

**« Qu'est-ce qui se passe après que tout a été dit ? »
Antonioni**

Chez Antonioni, les moments de repos sont les moments où les interprètes parlent. Ce sont les silences qui travaillent. Et c'est cet effort que j'ai choisi d'explorer en proposant un spectacle où la parole est partout, mais tue. Ainsi, au fil des semaines, avec l'équipe, nous avons composé un adagio silencieux, rituel d'amour et de mort mystérieux où le silence pénètre tous les actes.

Cela exige des interprètes une force de concentration immense, une impudeur totale, une écoute gigantesque où les secrets irradient. Sans parole, la mise à nu est totale. Se taire, c'est retirer un masque. D'ailleurs dans *Persona* de Bergman il y a cette phrase : « J'aimerais vivre toujours comme ça. Dans le silence j'ai l'impression que mon âme maltraitée commence à se redresser tout doucement. » Le corps devient le seul lien tangible au monde.

« Respecter les règles de narration c'est se soumettre à l'ordre politique. » Godard

C'est en prenant un risque que je voulais venir à la Comédie-

Française. Pour moi, le théâtre doit dépasser son propre concept et dans cet au-delà, il est nécessaire de traquer des expériences inédites et de s'amuser à l'irrévérence. En abandonnant la conception narrative traditionnelle fondée sur l'action nous tentons d'élaborer une nouvelle dramaturgie. Le geste formel est ainsi peut-être plus radical que dans certains de nos précédents spectacles.

Ce que nous cherchons c'est le mouvement d'écriture d'Antonioni : se mettre à sa place pour essayer de le comprendre. Chez lui la révolution copernicienne est à l'œuvre. L'être humain est décentré, son environnement le concurrence. Il confère autant d'importance à un objet, un paysage, un silence, qu'à un dialogue, un visage ou un corps humain.

Cette vision post-anthropocentriste a été le terreau de notre travail.

Le silence induit une économie de la parole bien sûr mais aussi du geste et génère une nouvelle écologie d'attention. J'ai voulu affirmer avec ce spectacle la possibilité d'une décélération, susciter l'intérêt du négligeable, se défaire du productivisme et de l'effet. Des éléments habituellement pris pour accessoires passent d'objets à sujets. « La réalité est peut-être un rapport », écrit Antonioni.

S'appuyant sur le silence comme force subversive, comme hétérotopie, ce spectacle qui ausculte la vulnérabilité, invite à considérer la possibilité d'une rupture anthropologique radicale.

« Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, la vie véritable, et la seule qui laisse quelques traces, n'est faite que de silence. » Maeterlinck

Dans nos sociétés occidentales, le seul silence que l'utopie de la communication connaît (du moins celle qu'on nous vend volontiers) est celui de la panne et de la défaillance plus que l'émergence d'une intériorité.

Les temps de silence sont considérés comme des marques de dysfonctionnement. L'hypermédiatisation, l'incessant flux de paroles nous conduisent à les redouter. Le mutisme suscite souvent la tentation de les briser afin de dissiper l'angoisse que génère une absence de participation au langage. Mais cette conception est culturelle.

Pour moi, plus la communication s'étend plus elle engendre l'aspiration à se taire. Le silence nous renvoie à l'intérieur de nous. Il peut être un contre-temps et un contre-espace salvateur, une alternative. Les interprètes n'ont pas été inquiets car loin d'un concept abstrait et froid, ce mutisme s'est révélé une expérience de proximité et d'intimité sidérantes, où la force du jeu est au centre.

Écrire comme on se tait - Guillaume Voix

« Il leur semble que leurs contours se défont, s'étirent dans tous les sens, les carapaces, les armures craquent de toutes part, ils sont nus, sans protection, ils glissent enlacés l'un à l'autre, ils descendent comme au fond d'un puits... ici, où ils descendent maintenant, comme dans un paysage sous-marin, toutes les choses ont l'air de vaciller, elles oscillent, irréelles et précises comme des objets de cauchemar, elles se boursoufflent, prennent des proportions étranges... »

Nathalie Sarraute

Il m'a fallu beaucoup de temps pour trouver le chemin d'écriture du *Silence*.

Quand Lorraine de Sagazan m'a proposé de travailler à l'élaboration d'un texte dont la trace sensible en scène ne serait pas la parole, comme c'est presque toujours le cas au théâtre, mais le silence, j'ai reconnu le rêve, je crois, de tout dramaturge : celui d'écrire comme on se tait. Concevoir une pièce qui n'aurait pas besoin de se dire pour être comprise, et surtout ressentie – pleinement vécue. Faire parler l'intériorité des interprètes, la rendre tangible. Faire deviner leurs pensées et leurs sentiments sans le secours des mots. Ne pas les impliquer dans le jeu de la conversation. Chercher ailleurs pour que la présence des êtres s'exprime hors du langage. Faire taire celles et ceux qui sont pour nous les garants du verbe. D'une certaine manière, tuer ce qui, traditionnellement, fait théâtre.

Passé l'enthousiasme, passé, aussi, les appréhensions – invisibiliser l'écriture n'était pas, pour l'écrivain que je suis, l'acte le plus rassurant (j'avais très peur des sarcasmes quant au caractère fictif de mon travail : si je n'entends pas le texte, c'est qu'il n'existe tout simplement pas) –, passé, enfin, les impasses des premières tentatives purement scénaristiques cherchant à transposer le mystère Antonioni, j'ai peu à peu trouvé la voix des personnages.

Avec Romain Cottard, essentiel collaborateur artistique, et Lorraine de Sagazan, nous parlions beaucoup de monologues intérieurs mais curieusement, je m'interdisais d'écrire au « je », ne trouvant pas comment donner chair à ce « je » intérieur. Je croyais devoir écrire non pas ce que les personnages diraient, puisqu'ils se tairaient, mais ce qu'ils penseraient pendant le temps de la représentation. Et je sentais que ce n'était pas juste. J'avais l'impression de profaner les interprètes, de leur dicter une partition totalitaire : leur imposer non pas quoi verbaliser mais à quoi songer.

L'écriture s'est libérée quand j'ai compris qu'il me fallait d'abord écrire le passé des protagonistes. Les faire parler tour à tour de leur histoire personnelle à la manière d'un roman choral. Déployer la matière de leurs souvenirs, leurs phobies, leurs épreuves. Énoncer leurs désirs, leurs secrets, leurs dégoûts. Détailler leurs préférences, leurs habitudes, leurs hontes – tous les événements qui tracent les contours d'un être pris dans le temps de l'existence. Sur le ton de la confession, il s'agissait de donner à lire leur voix intérieure, la manière dont les personnages parlaient non pas les uns avec les autres, mais celle dont ils se parlaient à eux-mêmes. C'est uniquement quand la matière accumulée a « criblé » chaque personnage et formé tout un roman que nous avons pu commencer à élaborer le récit de la représentation et en déterminer le scénario exact.

À ce moment du travail, nous plongeant dans les écrits d'Antonioni, et notamment dans *Ce bowling sur le Tibre*, nous avons découvert un synopsis jamais tourné intitulé *Le silence* et dans lequel Antonioni détaille, en quelques lignes, l'idée d'un film qui raconterait l'histoire « de deux époux qui n'ont plus rien à se dire » – le silence entre ces deux êtres constituant la matière même de la fiction. Antonioni y propose d'« enregistrer pour une fois, non pas leurs dialogues, mais leurs silences, leurs paroles silencieuses. » C'est peu dire que cette découverte a confirmé l'intuition du spectacle et que cette notion de « parole silencieuse » a revitalisé l'écriture.

Dès lors, le texte s'est progressivement hybridé, appariant les monologues intérieurs aux notations didascaliques, mêlant le document et le poème, le récit et l'inventaire, la photo et l'aphorisme. Il s'est affirmé comme une invitation, un ensemble de matériaux tendu aux interprètes et dans lequel ils ont le loisir de puiser pour composer leur personnage et édifier leur monde secret – s'armer et s'emplir, disposés à entrer en scène chargés de cette vie tue que j'ai imaginée pour eux.

Dans le spectacle, tout en porte la trace, tout bruisse de ces « paroles silencieuses », les corps comme les choses, les regards, les contacts, chaque vibration d'objet, chaque tressautement de chair – « tout chante » comme le dit Monica Vitti alias Giuliana dans *Il deserto rosso*. Aussi avons-nous accès à l'intimité des interprètes d'une manière inédite. Quelque chose de la vérité et du mystère de l'être nous est peut-être rendu dans ce face à face qui renoue avec ce que seul le théâtre peut offrir : de pures présences.

« **Les sentiments inexprimés sont inoubliables** »
Tarkovski

Sur scène, l'un des interprètes offre sa simple présence – il nous envisage. Son regard, serein et attentif, nous interroge sur notre place de spectateur, de spectatrice. Il est une pure surface de projection, hors de la fiction et de toute caractérisation de personnage. Il représente, d'une certaine manière, cette page sur laquelle tramer nos énigmes, nos sensations, ou notre désir de sens. Comme une étape au-delà du silence il nous invite à considérer la présence sans effet ni logique de production. Il est.

Certains et certaines le considéreront comme un narrateur silencieux ou comme une allégorie du deuil, il semble également nous dire « voici l'espèce humaine », vulnérable malgré ses récits de toute puissance. Que considérons-nous comme digne d'attention ?

Il n'y a pas de spectateur innocent. Et c'est tant mieux. Je crois profondément que l'intelligence, c'est faire des liens. Alors contre l'hégémonie du tout rationnel et du didactique, contre l'idée répandue selon laquelle un bon spectacle se donne immédiatement dans son intégralité, c'est une expérience sensible et organique qui est ici proposée au public, où les repères sont troublés, dénaturés.

Si regarder c'est former la chose, le public peut ici sonder. Trouver l'écoute souterraine, active, éloignée de tout bavardage. Prendre une part active dans l'existence de l'œuvre en renonçant au régime unique de présentation et d'interprétation. Si la parole est un temps, le silence est un lieu qui révèle l'infini.



Voix intérieures - texte de Guillaume Poix

Pour ce spectacle sans paroles, Guillaume Poix a écrit de multiples textes poétiques, narratifs et imagés, dont des monologues intérieurs inspirant l'écriture du récit scénique qui s'invente tout au long des répétitions. Voici quelques extraits de partitions de jeu.

Mathieu entre en manteau, tenant plusieurs sacs, et reste un temps contre la porte. Il est allé faire des courses, retrouvant le dehors, son tumulte, l'agitation d'un supermarché, la radio diffusée très fort, les lumières agressives, la cohue, les étalages, l'accumulation des produits. Il a ressenti un vertige devant les grandes armoires réfrigérées transparentes exhibant les denrées. Déluge d'emballages. Des centaines de tonnes de marchandises destinées à être consommées, épuisées, réduites à l'état de déchet. Il a passé plus d'une heure dans le magasin, arpentant les couloirs, redécouvrant la multitude des choses, leur criarde publicité. Cette opulence l'a stupéfait. Il en revient hébété, épuisé par l'effort.

*

Victoria ouvre la bouteille, en sent le goulot puis se sert un verre. Elle procède discrètement mais Noam entend son effort qu'il prend pour une dépendance, une faiblesse qui ressasse. Elle pourrait maudire le murmure impudique du liquide qui s'épanche dans son petit verre, celui qu'elle a l'habitude d'utiliser, mais elle n'a honte de rien. Elle n'est pas excessive ni soumise à l'empire de l'alcool, elle ne boit que pour changer d'état. Devenir une autre. Provoquer des nausées. Elle aimerait tant se vider, expulser d'elle la bile, la bave, ses entrailles – ablation du chagrin.

*

Jeanne actionne le magnétophone qui diffuse un cours d'italien. En l'entendant, Marina est immédiatement cueillie. La Toscane, Montaione - les pappardelle al ragù qu'elle et Noam ont pris trois soirs de suite dans le même petit restaurant découvert par hasard, les soirs d'été très secs, le tiramisù à la pistache, elle avait taché son décolleté. Monteriggioni - l'accablement de la chaleur, la discussion sans fin sur la foi, son irréversible athéisme. San Gimignano - le monde infernal et l'odeur anisée des baisers. Volterra - la glace au yaourt, les hauts murs orangés, le bleu du ciel et la chambre moche aux draps de lin.

*

Portant contre sa poitrine l'immense bouquet de mimosas, s'enivrant du parfum, Jeanne vagabonde. Leur couple est pulvérisé. Mais comment ne pas rester ensemble ? Je ne me représente pas ce que ça peut être, la vie à deux quand on traverse ça. On ne doit plus qu'être englouti dans l'absence et la douleur. On dirait qu'ils contrefont le couple d'avant. Qu'ils tentent de ranimer ce qui les tenait. Qu'ils sont lestés de tourbe. Les gestes sont lents, les tendresses, usées. De l'extérieur, les gens doivent penser qu'ils sont un vieux couple, que le désir n'est plus là, que la structure conjugale l'a emporté sur la liberté, le risque, l'exil. Ils se reconnaissent peut-être ou bien ils envient cette fidélité. Deux personnes un peu lasses quoiqu'obstinément soucieuses l'une de l'autre. Un soin un peu

fade. Des caresses froides, des regards absents. Et puis, parfois, une tentative pour raviver les choses. Voyager dans le temps, retrouver l'être que l'on était, l'homme empressé, la femme exclusive. Ces flottements – leurs va- et-vient entre leur couple d'avant et celui d'aujourd'hui – me déchirent. C'est comme voir un corps rebondir sous un massage cardiaque quand l'activité cérébrale, déjà, s'est arrêtée.

*

Mathieu pose sa main sur la grande table de marbre et en éprouve la densité froide. Quand on commence à se taire, on est très vite gagné par la conviction que c'est ainsi que l'expérience de la vie prend son sens. Le regard s'aiguise, l'ouïe s'ouvre, le toucher est symphonique, chaque contact avec la matière, l'air, la peau hurle et déferle. Tout est plus intense, tout est plus pur, comme à nu. On s'éveille à la violence, la véritable violence. On revient très difficilement du silence. Quand on est entré dans son pays, on n'aspire qu'à y demeurer. La parole perd son sens, les mots deviennent absurdes, virulents – grossières échappatoires, vains dérivatifs. Le temps passe enfin dans le silence. La pensée elle-même, peu à peu, se tait, se flétrit. Elle répudie le langage, elle évacue les associations, les analyses, les interprétations. Elle épouse l'instant. Ainsi, on est pleinement disponible. Et la vérité, enfin, apparaît.

*

Antonioni et son œuvre

Pour concevoir *Le Silence*, Lorraine de Sagazan et Guillaume Poix se sont inspirés du parcours et de la démarche artistique d'Antonioni ainsi que d'un corpus de cinq des films du cinéaste italien. Les repères suivants permettent de voir en quoi le spectacle est irrigué par les thèmes et les principes esthétiques du

Né en 1912 à Ferrare, dans le Nord de l'Italie, Michelangelo Antonioni exerce d'abord comme journaliste et critique de cinéma. Il est assistant metteur en scène sur *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné et scénariste sur des films de Roberto Rossellini ou Federico Fellini. Puis il réalise des courts-métrages documentaires avant de signer son premier film de fiction, *Chronique d'un amour* en 1950, s'éloignant peu à peu de l'héritage du néoréalisme. *Femmes entre elles*, d'après un roman de Cesare Pavese, en 1955, et *Le Cri*, sorti deux ans plus tard, précisent le style d'Antonioni qui atteindra sa pleine affirmation lors de la décennie suivante. Prix du Jury au Festival de Cannes 1960, *L'Avventura* initie la « trilogie de la maladie des sentiments » et l'assoit comme un cinéaste de premier plan, au succès international. Avec *La Nuit* et *L'Éclipse*, les deux autres films de la trilogie, il continue d'explorer l'incommunicabilité entre les êtres et dans les couples, ainsi que les angoisses existentielles de son époque. Après un travail plastique puissant sur le noir et blanc, il passe à la couleur avec *Le Désert rouge*, prolongeant ses thèmes et révélant une nouvelle dimension graphique de son œuvre. *Blow-Up*, d'après une nouvelle de Cortázar, tourné dans l'Angleterre pop et bariolée du *Swinging London*, lui vaut la Palme d'Or au Festival de Cannes 1967, l'imposant définitivement comme l'un des maîtres de la modernité cinématographique. Toujours au plus près de son époque, il s'intéresse à la contestation étudiante et à la libération sexuelle aux États-Unis avec *Zabriskie Point* sorti en 1969, puis consacre un documentaire à la Chine en pleine Révolution culturelle, *Chung Kuo : la Chine* en 1972. Il revient à la fiction avec *Profession : reporter* en 1975, adapte une pièce de Cocteau avec *Le Mystère Oberwald* en 1979, réalise en 1982 le film qui s'avérera être son dernier, *Identification d'une femme*. Victime d'un accident vasculaire cérébral en 1985, Antonioni se retrouve partiellement paralysé et privé de parole, continuant néanmoins à réaliser des segments de quelques films collectifs. Il meurt le 30 juillet 2007 à Rome – le même jour qu'Ingmar Bergman.

L'Avventura (1960)

Anna (Léa Massari), jeune mondaine romaine, s'interroge sur sa relation avec son amant Sandro (Gabriele Ferzetti), un riche architecte. Elle part avec lui pour une croisière

avec sa bande d'amis, dont Claudia (Monica Vitti). Au moment de repartir d'une île sur laquelle ils ont passé la journée, Anna a disparu. Le film emprunte d'abord le chemin d'une enquête policière, qu'il abandonne ensuite pour déployer l'histoire d'amour entre Sandro et Claudia, hantée par la disparition d'Anna.

La Nuit (*La Notte*, 1961)

À Milan, Giovanni (Marcello Mastroianni), un écrivain à succès, et sa femme Lidia (Jeanne Moreau), voient sombrer leur mariage dans l'ennui et l'incommunicabilité. Bouleversés par la mort imminente de Tommaso, un ami écrivain de Giovanni, ils partent pour une nuit mouvementée. De rencontres en séductions, ils se retrouveront au petit matin, se reparleront et s'étreindront à nouveau – ultime geste de tendresse ou nouvelle chance donnée à leur couple ?

L'Éclipse (*L'Éclisse*, 1962)

À Rome, Vittoria (Monica Vitti), une jeune femme modeste, se sépare de son amant Riccardo (Francisco Rabal), un attaché d'ambassade. Par l'entremise de sa mère, qui joue en Bourse, elle rencontre Piero (Alain Delon), un courtier avec lequel elle entame une relation. Entre promesses et tergiversations, ils cherchent à s'aimer malgré leurs caractères opposés. Lors du rendez-vous qui devrait sceller leur union, ni Vittoria ni Piero ne se présentent.

Le Désert rouge (*Il deserto rosso*, 1964)

À Ravenne, Giuliana (Monica Vitti) est une épouse dépressive délaissée par son mari Ugo (Carlo Chionetti), riche ingénieur. Elle cherche le réconfort auprès de Corrado (Richard Harris). Tous deux se reconnaissent dans leur incapacité à s'adapter au monde. Corrado, à qui Giuliana avoue que son accident de voiture était en fait une tentative de suicide, profite de sa faiblesse pour coucher avec elle. Trahie, elle s'enfuit à travers la ville et se retrouve au même endroit qu'à la séquence d'ouverture.

Blow-Up (1967)

Dans un parc de Londres, Thomas (David Hemmings), photographe, surprend un couple d'amoureux. Jane (Vanessa Redgrave), la jeune femme, lui réclame les négatifs mais Thomas refuse. Développant ses films, il découvre qu'il a été le témoin d'un meurtre. Revenu au parc la nuit, il retrouve le cadavre. Chez lui, ses clichés et négatifs ont été volés. Errant dans les rues, il revoit par hasard Jane. À l'aube, il retourne au parc où le corps a disparu. Il assiste alors à une partie de tennis mimée et silencieuse. Les joueurs disparaissent. Puis Thomas disparaît à son tour.

Lorraine de Sagazan

Lorraine de Sagazan est metteuse en scène et artiste visuelle.

Après avoir étudié la philosophie et suivi une formation d'actrice, Lorraine de Sagazan se tourne vers la mise en scène en 2015. Elle se forme à Berlin en faisant des stages auprès de Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg ou encore Romeo Castellucci.

Son premier spectacle est une adaptation de *Démons* de Lars Norén. Elle ouvre ainsi ce qui se distingue dans son parcours comme un premier cycle consacré à l'adaptation de textes du répertoire classique ou contemporain, à la manière dont « la fiction d'une oeuvre se confronte au réel ». Le second volet de ce cycle est l'adaptation d'*Une maison de poupée* de Henrik Ibsen, accentuant la recherche de ce qui, aujourd'hui, réactive le choc des chefs-d'oeuvre du passé. Elle clôt son premier cycle en 2019 par *L'Absence de père* d'après *Platonov* d'Anton Tchekhov pour Les Nuits de Fourvière et la MC93, dont elle co-signe l'adaptation avec l'auteur et dramaturge Guillaume Poix.

Intégrant franchement le vécu des acteurs, cette pièce amorce la recherche qui singularise un second cycle de création tourné vers la collecte de témoignages et la manière dont, cette fois, la fiction répond au réel. Guillaume Poix co-signe l'écriture des pièces suivantes. Elle déploie sa compagnie La Brèche sur l'ensemble du territoire et se tourne vers l'international. Celle qui interroge le regard des spectateurs, décide de rencontrer ceux qui ne voient pas et convie sur scène un acteur amateur non-voyant dans *La Vie invisible*, spectacle présenté au Théâtre de La Ville en janvier 2022. Prise dans les bouleversements provoqués par la pandémie depuis mars 2020, elle abandonne le projet de monter *Le Décalogue* de Krzysztof Kieslowski pour « radicaliser » le précédent geste en allant rencontrer et interroger au sujet de la réparation autant de personnes que de jours gâchés par la crise sanitaire et politique. Le travail d'écriture approfondit l'expérience d'une métathéâtralité qui pointait dès les premières recherches, *Un sacre* est créé en 2021. C'est à Rome que Lorraine de Sagazan, pensionnaire de la Villa Médicis pour un an à compter de septembre 2022, mène ses recherches dans la continuité d'une écriture immersive. Elle souhaite observer les béances du réel et tenter d'y répondre par l'élaboration de contre-espaces. *Léviathan*, investigation critique du système judiciaire contemporain, sera créé en juillet 2024 au Festival d'Avignon et présenté à l'Odéon - Théâtre de l'Europe en mai 2025.

En janvier 2024, elle crée *Le Silence* autour de l'oeuvre d'Antonioni à la Comédie Française - Vieux-Colombier.

À l'Académie de France à Rome, elle opère un déplacement vers une dimension plus plastique et commence l'élaboration d'installations et de performances dont *Monte di Pietà*, présentée à la Collection Lambert et à la biennale de Lyon en 2024, *Nature Morte* pour le centre d'art de la Ferme du Buisson, *La Défense* pour le Mac Val et *Babel* dans le cadre du Parlement des invisibles d'Anish Kapoor, présenté à Venise en mai 2025.

Guillaume Poix

Ancien élève de l'École normale supérieure, Guillaume Poix est écrivain.

Né en 1986, il est l'auteur d'une dizaine de pièces publiées au éditions Théâtrales dont *Straight* (Prix des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre 2014, Prix Godot des lycéens et Prix Sony Labou Tansi des lycéens 2016), *Et le ciel est par terre* (Prix Scenic Youth 2017) *Tout entière* (adapté pour l'opéra par Benjamin Dupé en 2020), *Fondre* (Prix Godot des Nuits de l'enclave) et *Soudain Romy Schneider* (finaliste du Grand Prix de littérature dramatique 2020, diffusé sur France Culture en septembre 2021 dans une réalisation de Cédric Aussir, Grand Prix de la Fiction radiophonique francophone de la Société des Gens de Lettres 2022).

Son théâtre est traduit et joué dans une dizaine de pays.

Il a traduit en français, avec Christophe Pellet, *Quand nous nous serons suffisamment torturés* de Martin Crimp (L'Arche, 2020) et *Tokyo Bar* de Tennessee Williams, mis en scène par Manon Krüttli avec qui il collabore régulièrement en Suisse (Théâtre de Poche, Théâtre du Grütli, Théâtre Populaire Romand).

Depuis 2019, il travaille avec Lorraine de Sagazan. Ensemble, ils ont créé *L'Absence de père* d'après *Platonov* de Tchekhov (Nuits de Fourvière, 2019), *La vie invisible* (diffusé sur France Culture en mars 2021 dans une réalisation de Laure Egorroff), *Un sacre* et *Le Silence* (Comédie-Française, 2024).

Entre 2020 et 2022, il a été auteur associé à la scène nationale du Grand R, à La Roche-sur-Yon.

En 2022, il a été sélectionné par Arte pour intégrer leur incubateur de talents.

Au cinéma, il collabore avec Claire Simon, Nicole Garcia et Masha Kondakova.

Son premier roman, *Les Fils conducteurs* (Verticales, 2017 ; Folio, 2019), a reçu le Prix Wepler - Fondation La Poste.

Son deuxième roman, *Là d'où je viens a disparu* (Verticales, 2020), a reçu le Prix Alain-Spiess et le Prix Frontières - Léonora Miano. Il a été adapté en feuilleton radiophonique pour France Culture et diffusé dans une réalisation de Cédric Aussir en décembre 2023.

Son troisième roman, *Star* (Verticales), a paru en



DIRECTION ARTISTIQUE

Lorraine de Sagazan

ADMINISTRATION, PRODUCTION, DIFFUSION, RELATIONS PRESSE

AlterMachine

ADMNISTRATION, PRODUCTION, DIFFUSION

Marine Mussillon & Carole Willemot
marine@altermachine.fr | carole@altermachine.fr
+ 33 6 06 29 90 13 86 | + 33 6 79 17 36 65

RELATIONS PRESSE

Camille Hakim Hashemi
Camille@altermachine.fr
+ 336 15 56 33 17