14 – 29 NOVEMBRE 2026
BERTHIER PARIS 17

ŒDIPE ROI

d'après
Sophocle

texte et mise en scène
Eddy D'aranjo



ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

Réservation
www.theatre-odeon.eu
+33 1 44 85 40 40

Tarifs
de 8€ à 38€

Horaires
du mardi au samedi **à 19h30**, le dimanche à 15h

toutes les représentations sont surtitrées en anglais
représentations avec audiodescription les jeudi 26 et dimanche 29 novembre
représentation avec surtitrage en français le dimanche 29 novembre

Berthier Paris 17
1, rue André Suarès

Contacts presse

Odéon Théâtre de l'Europe
Valentine Bacher
01 44 85 40 73
presse@theatre-odeon.fr

Agence Sémaphore
Rémi Fort / 06 62 87 65 32
Lucie Martin / 06 83 21 84 48
contact@agence-semaphore.fr

Dossiers de presse et photos disponibles
sur www.theatre-odeon.eu
mot de passe : **podeon82**

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité



ŒDIPE ROI

d'après Sophocle

texte et mise en scène
Eddy D'aranjo

14 – 29 NOVEMBRE 2026
BERTHIER PARIS 17

durée 4h (avec un entracte)

À partir de 16 ans.

avec
Edith Biscaro
Eddy D'aranjo
Clémence Delille
Marie Depoorter
Carine Goron
Volodia Piotrovitch d'Orlik

dramaturgie
Volodia Piotrovitch d'Orlik

collaboration artistique
William Ravon

scénographie, costumes
Clémence Delille

lumière
Edith Biscaro

vidéo
Pierre Martin Oriol

son
Martin Hennart

assistanat à la mise en scène
Margot Papas

assistanat à la scénographie et aux costumes
Zoé Gaillard

créé le 7 février 2026 à Berthier Paris 17

production Odéon Théâtre de l'Europe

Considérée comme la tragédie des tragédies, *Œdipe roi* de Sophocle présente l'une des premières occurrences de l'inceste dans la littérature européenne. Derrière le mythe fondateur du théâtre occidental, un point aveugle demeure pourtant : l'inceste réel et ses millions de victimes singulières. Que peut l'art face à l'inceste ? Et que l'inceste, en retour, fait-il à l'art, à l'image et au langage ? Question d'autant plus impérieuse que le silence est justement ce par quoi la « culture de l'inceste » organise son impunité et se perpétue, génération après génération.

À travers une enquête personnelle et historique, mêlant l'histoire de la psychanalyse et des sciences sociales à une méditation sur l'art du théâtre, Eddy D'aranjo poursuit sa recherche d'un théâtre politique renouvelé mêlant performance et documentaire — deux régimes de vérité au service d'un art décidé à montrer le réel tel qu'il est, pour ce qu'il est.

Autour du spectacle

La Permanence du dramaturge

Une heure avant la représentation, William Ravon, dramaturge de l'Odéon, ouvre sa permanence, dans le hall de Berthier, pour une introduction au spectacle.

samedi 21 novembre – 18h30 / Berthier Paris 17
entrée libre

Querelle #4

Atelier participatif pour confronter son point de vue sur des spectacles de la saison.

Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur le spectacle *Œdipe roi*, en compagnie de William Ravon, dramaturge du théâtre.

samedi 28 novembre – 17h / Odéon Paris 6
entrée libre sur réservation

ENTRETIEN AVEC EDDY D'ARANJO

Avant de s'appeler *Œdipe roi*, tu songeais à intituler le spectacle *Triste tigre*, en référence au livre de Neige Sinno. Peux-tu revenir sur la place qu'a occupée ce livre dans le travail ?

J'ai lu le livre de Neige Sinno à sa sortie, à un moment où je commençais à m'intéresser – ou à me réintéresser – à la question de l'inceste. J'avais commencé, depuis quelques mois, à lire un peu sur le sujet. C'était évidemment une question que j'avais en tête, pour toutes les raisons que je raconte dans le spectacle et qui tiennent à ma biographie, à l'histoire de ma famille. Mais c'était aussi un sujet que je n'avais pas réellement abordé : ni intellectuellement, ni même, je dirais, intérieurement.

Je lis donc le livre de Neige Sinno avec beaucoup d'intérêt, puisque je viens de commencer, en quelque sorte, cette étude. J'ai adoré le livre pour de nombreuses raisons. D'abord parce qu'il pose que l'inceste est quelque chose que l'on peut penser. Mais j'étais aussi très touché par ce qu'elle écrit à propos de l'art – qui n'est pas un lieu de réparation ou de soin, mais un lieu de relation avec les ténèbres, avec la négativité. Cela me semblait très juste, très raisonné.

Le fait que *Triste tigre* prenne la forme d'un essai, et dépasse largement le mode narratif et le répertoire d'affects habituellement associé au témoignage, pour s'inscrire de manière plus ample comme une réflexion sur la littérature et sur le mal, cela m'a beaucoup plu. J'avais le sentiment que de l'air entrait.

J'avais aussi lu le livre de Dorothée Dussy, qui avait été très important pour moi, une sorte de catalyseur, presque un viatique. Et les livres de Christine Angot, que j'adore. Ce spectacle n'aurait bien sûr pas été possible sans toutes ces autrices qui l'ont précédé, qui ont rendu possible de faire entrer cette dimension du mal dans la littérature, dans le langage, dans la pensée.

Qu'est-ce qui t'a fait passer, ensuite, à *Œdipe roi* ?

Le chemin vers ce spectacle a été long, passionnant et complexe. Je crois qu'au départ, *Triste tigre* me servait un peu de bouclier, d'abri : je savais que je pouvais m'appuyer sur un texte très fort, porté par une parole qui, de toute façon, allait tenir – au cas où, moi, je n'arrivais pas à être suffisamment précis, nuancé, ou juste. Mon idée, cela dit, n'était pas d'adapter le livre de Neige Sinno, mais d'inscrire sur scène le dialogue entre un lecteur et un livre.

Et puis, à un moment, je me suis dit : on enlève le bouclier. On y va, on écrit. Cela a donné un objet un peu différent.

Il reste bien sûr une forme de bouclier, Sophocle, mais c'est presque une blague. En réalité, depuis le début, je savais que je voulais que *Œdipe roi* soit présent, même lorsque le spectacle s'appelait encore *Triste tigre*. C'était déjà là.

Ce qui m'intéressait, c'était de me dire que, dès la naissance du théâtre occidental, mon « sujet » (je mets le mot entre guillemets car je n'aime pas l'idée de faire des spectacles « à sujet », mais là...) l'inceste, donc, était déjà là.

L'inceste est là, mais il ne ressemble pas à l'inceste « réel », je veux dire à l'expérience d'un enfant abusé, manipulé ou violenté par un parent. L'inceste légendaire n'est pas l'inceste réel, vécu dans la chair et la psyché. L'inceste de la littérature, des légendes, celui qui est enseigné à l'école, est le miroir négatif de l'inceste réel, systémique, qui est lui occulté du langage, de la représentation, de l'espace médiatique (ou qui en tout cas l'était jusqu'à très récemment). J'ai donc fini par aborder *Œdipe roi* comme un symptôme de cette situation.

La loi de l'inceste est le silence – la honte, le déni, l'occultation, le secret, le tabou. Pourtant, dès la naissance du théâtre occidental, on en parle. C'est là. Mais c'est méconnaissable.

Cela dit, ce n'était pas qu'un emprunt ironique ou critique. La question de la tragédie m'intéresse. Il y a des actes qui transgressent toutes les lois sociales. La douleur en est insupportable, et se transmet de génération en génération. C'est quand même comme ça que démarre le théâtre.

Je voulais aussi revenir aux questions fondamentales : qu'est-ce que la catharsis ? Le théâtre a-t-il une fonction, une capacité propre ?

Cela rejoignait aussi mes interrogations plus profondes sur le langage et le crime. Le théâtre a à voir avec ça depuis le début. Le combat entre la pulsion et l'effort de symbolisation.

Ce spectacle est, en effet, contemporain d'une prise de conscience collective : l'ampleur de l'inceste réel, du nombre de ses victimes. Avant cela, l'inceste a surtout été envisagé comme un objet fantasmatique, notamment à travers le fameux complexe d'Œdipe.

Ce qui est frappant, c'est que, au cœur du XX^{e} siècle, on parle énormément de l'inceste sur le plan théorique – en psychanalyse, mais aussi par exemple dans l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss, qui théorise le caractère universel de l'interdit de l'inceste. Mais la transgression réelle de cet interdit, le fait que, concrètement, des pères, des grands-pères, des frères, exercent ces violences de manière massive, reste largement inaudible. Il faut attendre les années 1990 pour que cela commence, et à peine, et si peu, à être entendu socialement.
Pour ce qui est de la psychanalyse, en effet, le complexe d'Œdipe est au cœur de ce paradoxe. Ce concept met au centre de l'organisation psychique et sociale la question de l'inceste, mais sur un mode très spécifique : en affirmant que l'inceste est d'abord un désir de l'enfant à l'égard de ses parents, et que la construction du sujet passe par la censure de ce désir, afin de sortir de la fusion fantasmatique avec les parents et de s'individuer. Cela n'a pas de rapport direct avec l'inceste réel, entendu comme un geste de pouvoir, d'écrasement du parent abusif sur l'enfant. Freud s'intéresse au désir inconscient de l'enfant pour le parent, mais pas au désir du parent d'abuser ou de violer l'enfant, désir pourtant lui manifeste, fréquent, massif même, si l'on regarde les choses en face. Cela ne veut pas dire que le complexe d'Œdipe n'existe pas, mais simplement qu'on parle alors d'autre chose en utilisant le même mot. Et en mélangeant au passage les dimensions imaginaires, fantasmatiques ou inconscientes de la vie psychique avec les expériences réelles, physiques, sociales, des individus. Quitte à rendre tout confus.

Cela dit, l'histoire de la psychanalyse est riche et complexe et un auteur comme Ferenczi, par exemple dans son livre *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, peut nous aider à penser l'inceste réel et ses conséquences. Je suis d'ailleurs en analyse moi-même (si vous lisez cet entretien après avoir vu le spectacle, ça ne vous surprendra pas !), et pour moi la pratique de la cure est autre chose que la théorie. Et puis je crois à l'hypothèse de l'inconscient. J'essaye de ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain.

Dans le journal de saison, tu avais choisi d'accompagner le texte de présentation du spectacle, d'un texte du juge Édouard Durand « 160 000 enfants par an », président de la CIIVISE (Commission indépendante sur l'inceste et les violences sexuelles faites aux enfants), aux côtés de Nathalie Mathieu. Ce spectacle prend acte de ce rapport, de ces chiffres, mais peut-être plus encore, de l'inaction politique qui s'en est suivie ?

Exactement. Tu sais, les spectacles qui m'intéressent le plus sont ceux qui permettent d'affronter des idées complexes, difficiles, les spectacles disons « dissensuels ». Là, en travaillant sur cette question de l'inceste, on pourrait penser que c'est impossible d'être dissensuel. Puisque tout le monde, en tous les cas sur le papier, s'accorde pour dire que les violences sexuelles sur les enfants sont inacceptables, horribles, le pire des crimes, etc.
Seulement, dans les faits, que fait-on de cette indignation ? Rien. Pourquoi ?

Ce qui s'est passé avec la CIIVISE est une illustration terrible de ce paradoxe. Emmanuel Macron dit : « On vous croit. » C'est une cause nationale, un combat pour la civilisation, etc. On nomme une commission qui fait un travail extraordinaire, écoute 30 000 personnes raconter leur histoire, dire ce qu'elles connaissent de la violence et de l'injustice. La commission propose un rapport, que j'invite chacun à lire, qui comporte 82 propositions concrètes de politique publique (du repérage systématique des violences à l'accompagnement psychologique, médical, judiciaire des victimes). Puis on applique quelques mesures, utiles certes mais marginales, et la CIIVISE est enterrée. On sort le juge Durand, considéré comme trop militant (on rêve !), on réduit les missions de la commission, puis on la dissout (le gouvernement vient d'annoncer sa « refondation », autant dire sa disparition).

Pourquoi ? On ne peut pourtant pas croire que le gouvernement « soutient » l'inceste ou les violences sexuelles au sens positif. Ce n'est pas ça. C'est une complicité, mais par indifférence, par absence de pensée et d'imagination de ce dont il s'agit. Et ainsi est reconduit à l'échelle nationale un fonctionnement de l'inceste qu'on retrouve bien souvent à l'échelle des familles : quelqu'un parle, dit la vérité, on l'écoute, parfois on dit « je te crois », puis il ne se passe rien, retour à la normale. Tout le monde accepte. La famille tient.

Si l'on regardait en face la violence, il faudrait tout changer. Qui le désire vraiment ? Volodia Piotrovitch d'Orlik, dans le spectacle, essaye de regarder ça, de prendre le temps d'y penser.

Il faudrait d'ailleurs que ce changement soit institutionnel, mais aussi intérieur, symbolique, culturel. Que l'on regarde autrement ce qu'est un enfant. Que l'on comprenne comment l'asymétrie des âges et des positions (la « domination adulte », comme l'a théorisée par exemple Tal Piterbraut-Merx) organise le monde social et la famille.

Dans l'écriture, tu travailles contre (et avec) la forme « du spectacle témoignage » ? Peux-tu revenir sur cette ambivalence ?

Oui, c'est sans doute l'un des points les plus délicats du spectacle.

Le spectacle s'inscrit dans un moment collectif particulier, que je trouve, globalement, formidable. Il y a aujourd'hui une volonté très forte de visibilisation, de mise en récit d'expériences minoritaires et de situations d'oppression qui ont longtemps été peu racontées, voire complètement déniées ou occultées. De ce point de vue-là, le spectacle s'inscrit dans une continuité, dans une forme de confraternité avec ce mouvement social.

L'un des symptômes de ce moment, dans le théâtre contemporain, c'est évidemment la place qu'occupent l'écriture documentaire et le témoignage : la présence de « vrais gens » sur scène, et, plus généralement, la place du récit de soi et des textes autobiographiques sur les plateaux.

Cette saturation du réel peut cependant produire une forme de mélancolie : celle d'un théâtre réduit à la charge du recueil de l'expérience individuelle, et souvent de l'expérience douloureuse, ou à la simple tâche de restitution du monde social tel qu'il est, parfois au prix d'un désintérêt pour les dimensions imaginaires, projectives, intérieures, voire antisociales, que le théâtre permet pourtant aussi de déployer.

Il y avait donc, pour moi, cette envie de faire tenir ensemble plusieurs choses : d'un côté, l'aspiration à un théâtre qui recueille ce qui, du réel, n'avait pas été vu ou entendu ; de l'autre, le refus de renoncer à ces dimensions intérieures, énigmatiques, non immédiatement lisibles socialement, de l'expérience humaine – et donc le refus de limiter le réel à ce qu'il y a, à ce qui est déjà connu de nous, déjà disponible dans les coordonnées sociales existantes.

Mais il y avait aussi un autre enjeu, que je ne suis peut-être parvenu qu'à effleurer dans le spectacle, mais qui m'importe : interroger la manière dont le cadre du témoignage s'intègre au dispositif médiatique du néolibéralisme, et la façon dont il participe, pour ainsi dire, à la « société du spectacle ». Ce sont des termes qui peuvent paraître un peu datés, mais qui me semblent encore très pertinents.

En l'occurrence, ce cadre médiatique et spectaculaire enferme celles et ceux qui tentent de parler, d'écrire, sur les violences sexuelles dans toute une série de paradoxes et de contradictions. Des contradictions qui sont sans aucun doute nécessaires, qu'on peut accepter, mais qui sont malgré tout extrêmement contraignantes, pénibles. Les « victimes » sont enfermées dans des cadres narratifs, affectifs, des cadres de perception – en fait des cadres de réception. Il y a ce qui peut être dit, mais aussi ce qui peut être entendu. Je me demande donc : à quelles conditions un récit peut-il être entendu ? Quelles émotions « obligatoires » doivent être convoquées pour que la vérité d'un témoignage puisse être manifestée ? Tout ça rend très difficile la tenue d'un récit singulier.

C'est sûrement pour cela qu'il m'a aussi semblé intéressant de revenir à la tragédie et à des affects fondamentaux comme la terreur et la pitié. Dans la tradition théâtrale de la tragédie, ces deux affects sont centraux, et ils me semblent précisément accompagner de manière quasi obligatoire les récits de témoignages, notamment lorsqu'il est question de violences sexuelles. Il ne s'agit évidemment pas de dire que la terreur ou la pitié devraient être purement et simplement évacuées, mais plutôt d'en suspendre l'exercice ; de les mettre en pause pour pouvoir les observer, les interroger, et vérifier si d'autres affects sont possibles, si d'autres formes de

relation à l'écoute peuvent être inventées, au-delà de la seule commisération ou de la stupeur.

Donc je voulais faire un théâtre de témoignages, mais qui se retournerait contre lui-même pour examiner ses conditions de possibilité, ses coordonnées – mais d'une manière hyper-sensible, pas pour accroître la distance, mais pour manifester une expérience plus « réelle » encore.

La tragédie – telle qu'on la fantasme dans l'Antiquité –, tout en étant un spectacle, est présentée comme l'accomplissement d'un rituel, jouant une fonction sociale, pour les citoyens assemblés au théâtre. Tout au long du premier mouvement du spectacle, toi et les interprètes vous vous adressez frontalement au public. Comment as-tu pensé, et travaillé, cette relation directe au spectateur ?

Oui, la question de la relation au public est une question difficile. Je dirais qu'il y a deux dimensions principales dans notre rapport au public. La première, c'est que nous n'envisageons pas le public comme un bloc. Ni comme le représentant de la société, ni comme une métaphore de la cité, ni comme une analogie de l'ensemble politique. On ne s'adresse pas à « la société ». On s'adresse à une multitude de personnes singulières, qui entendent ce qui est dit de manière profondément personnelle. En ce sens, on s'adresse à une réunion de subjectivités, irréconciliables entre elles. Notre adresse ne peut donc pas être unitaire : elle est immédiatement diffractée dès qu'elle apparaît.

Je pense que c'est vrai pour tout théâtre, mais c'est particulièrement sensible dans un spectacle comme celui-ci, où la nature et le niveau des expériences individuelles altèrent énormément la réception. Le spectacle entre en résonance avec les histoires personnelles des spectateurs, avec leurs familles, leurs proches, les personnes qu'ils aiment, de manière extrêmement singulière.

Cela constitue une différence assez nette avec certaines conceptions de la tragédie comme forme relevant d'un fonctionnalisme social – l'idée selon laquelle la société, pensée comme un tout homogène, viendrait accomplir un acte collectif, par exemple une purgation des passions. Ici, l'échelle n'est pas celle-là. Cela ne veut pas dire que le spectacle ne produit pas d'effets (cathartiques ? pourquoi pas ?), mais je ne crois pas qu'ils soient uniformes ou homogènes. Et, en tout cas, ce n'est pas ce que nous visons.

Il y a une deuxième dimension du rapport au public, tout aussi importante, et qui singularise notre manière de faire du théâtre politique. Nous essayons de ne pas nous placer dans une position d'autorité vis-à-vis du spectateur. Même si le spectacle peut avoir, par certains aspects, une dimension proche de l'éducation populaire – il documente, il apporte des éléments de description qui ne sont pas nécessairement connus de tous – notre objectif n'est pas que le public sorte du théâtre simplement plus conscient de l'ampleur du problème, ni même plus « éduqué » qu'en y entrant. Ce que nous cherchons à faire, c'est plutôt à indiquer les coordonnées d'un problème, à travailler nous-mêmes à le penser, et à le penser devant les spectateurs. En espérant qu'ils puissent, eux aussi, le penser avec nous. Cela implique une autre position : nous ne nous présentons pas comme des experts, ni comme une autorité sur la question de l'inceste. Nous ne savons pas exactement comment faire, ni quoi faire, ni même quoi en faire. Et c'est depuis cet endroit-là que nous parlons.

***Œdipe roi* est une pièce sur une recherche de la vérité, dont la révélation s'avère désastreuse, pour ne pas dire funeste. Toi aussi, tu as entrepris d'aller en quête d'une vérité ; notamment à travers une enquête documentaire sur ton histoire familiale que tu as menée en amont, puis pendant la création du spectacle. As-tu eu la sensation qu'aller chercher la vérité te faisait prendre un risque ?**

Oui. La question de la vérité est redoutable. Je pense qu'en général les gens disent qu'ils sont attachés à la vérité, ils croient qu'ils la désirent, mais c'est faux. Les gens détestent la vérité. Personne ne la supporte vraiment. Et celles et ceux qui s'efforcent de la dire en subissent très souvent les conséquences. C'est évidemment le cas de manière très concrète et très massive dans les situations d'inceste – puisque c'est de cela que parle le spectacle –, mais c'est vrai aussi de façon plus générale.

Ce qui m'intéresse, c'est que dès les débuts de l'histoire du théâtre, il y a cet affrontement entre la question de la vérité et celle du crime. *Œdipe roi* est précisément une pièce qui met en scène une enquête : une recherche de la vérité dont l'issue est la découverte d'une négativité indépassable, une destruction psychique, une catastrophe. Cela me semble suffisant à dire. Dès le commencement du théâtre occidental, il y a donc cette confrontation entre la violence et la vérité. Par ailleurs – et j'ai l'impression de le subir presque autant que de l'assumer – j'ai une forme de passion pour la vérité, un désir de vérité. Même si ce n'est évidemment pas quelque chose de simple.

Je m'aventure peut-être un peu en disant cela, mais en tout cas, sur la question de l'enquête, ce qui est frappant, c'est que lorsque je la commence, j'ai un désir de vérité assez général, lié à un désir de compréhension. Un désir de rationalisation : établir des chaînes causales, comprendre comment ce qui m'est apparu de manière brutale – sous la forme de l'imposition, de la violence – pourrait être resitué dans un récit où l'on identifie des explications, des déterminations, pour les actes qui paraissent les plus monstrueux, les plus fous, les plus impensables. Au départ, il ne s'agissait donc pas pour moi de chercher la vérité comme on chercherait à dévoiler un secret dissimulé, mais plutôt de mettre de l'intelligence là où il y avait un amas confus de sensations, quelque chose d'indifférencié, d'oppressant.

Sauf que, en posant des questions – à ma mère, à certains membres de ma famille, mais aussi à d'autres personnes encore qui n'apparaissent pas dans le spectacle –, j'ai découvert que, quand on creuse, c'est souvent encore plus étrange, plus déroutant, plus fou.

J'ai découvert des choses qui étaient totalement inattendues, presque inimaginables. Je n'avais même pas l'intuition que la vérité puisse se situer là. La difficulté, c'est que, d'une certaine manière, j'ai bien obtenu certaines réponses aux questions que je me posais. Mais ces réponses ont fait surgir encore plus de questions, encore plus d'incompréhension, encore plus de difficultés à penser. Plus je cherchais la vérité, plus le vertige grandissait, et moins la résolution semblait possible.

Je ne suis donc pas du tout certain que cette enquête m'ait rassuré, ou qu'elle ait permis de mettre de l'ordre dans ce qui était confus. Il faut en plus préciser que l'enquête a été bien plus large que ce que l'on montre ; on a évidemment fait des choix dans ce qui apparaît sur scène. Par ailleurs, cette enquête est inachevée. Il reste encore des choses à savoir. Si je la poursuis – et je pense que je vais la poursuivre –, je ne doute pas qu'elle continue à produire de nouvelles questions. L'énigme reculera

peut-être à mesure que l'on avance, comme un horizon, elle restera.

Cette enquête a abouti aussi à la tentative d'un portrait de ta grand-mère paternelle, Jeanne, que tu n'as jamais connue. À travers le destin de cette femme, le spectacle noue l'inceste à la question du patriarcat. Peux-tu expliciter les choix qui ont motivé ce rapprochement ?

Il me semble qu'on peut dire une chose assez simple : l'inceste est un crime qui entretient un rapport direct avec le pouvoir, et avec l'exercice d'un pouvoir hiérarchique. Il s'exerce toujours à partir d'une asymétrie de position. En ce sens, l'inceste n'est pas seulement une violence spécifique : il est une forme particulièrement extrême de la violence et de la domination en général. Un révélateur de ce qu'est le pouvoir. C'est aussi ce qui permet de comprendre comment il s'inscrit dans une organisation patriarcale plus large. L'inceste ne relève pas d'un accident isolé, mais d'un système de rapports de domination.

Lors de mon enquête, je découvre un élément majeur qui bouleverse profondément la compréhension que j'avais de l'histoire de mon père et de ce qui précède l'inceste de mon enfance. Mais je découvre aussi tout un ensemble d'autres faits que j'ignorais au sujet de ma famille, notamment à propos de ma grand-mère, Jeanne. À travers elle, on raconte aussi une histoire de la condition féminine au XX^e^ siècle. Et cela permet de réarticuler la question de l'inceste à une histoire plus générale des luttes féministes, ou en tout cas à une histoire des contraintes, des empêchements et des violences faites aux femmes. C'est aussi très simplement mon paysage intellectuel et politique : ce que j'ai en tête. Et les pensées, les émotions que je partage avec mes amies, et bien sûr en particulier celles avec qui je fais ce spectacle, Clémence Delille et Edith Biscaro, qui ont fondé avec moi notre compagnie après l'École du Théâtre national de Strasbourg, et les comédiennes du spectacle, Marie Depoorter et Carine Goron.

Le personnage de ma grand-mère apparaît ainsi comme une figure profondément contradictoire, étrange, chez qui j'entendais un désir très fort d'émancipation, d'individuation, un appel à exister pleinement comme sujet, dans une société qui ne le lui permettait pas. Elle tente, par exemple, de divorcer d'un mari violent et alcoolique ; ce divorce lui est refusé. Elle ne pourra le quitter que quinze ans plus tard. Ce simple fait, aujourd'hui, paraît inconcevable. Jeanne, en tout cas telle que je l'imagine, est une figure presque exemplaire de l'écrasement du désir féminin au XX^e^ siècle, et en même temps d'une résistance acharnée à cet écrasement. Cette résistance a pu prendre des formes extrêmes, parfois autodestructrices – la maladie, l'alcool, la violence. Dans la seconde moitié de sa vie, ma grand-mère devient très alcoolique ; on me dit qu'elle est une criminelle, mais je comprends aussi qu'elle a été très lourdement victime des structures patriarcales… Le récit de Jeanne devient le récit d'une femme qui a senti en elle le désir d'une autre vie que celle qui lui était assignée, et qui a cherché à résister au conditionnement social, à la tristesse de la place qui lui était donnée. Tout cela a des liens – et en même temps aucun lien direct – avec l'inceste. Dans l'inceste aussi, il est question de l'écrasement de l'autre, du refus de reconnaître l'autre comme un individu, comme le centre d'une expérience et d'un monde de valeurs. Et c'est face à ce déni d'existence qu'il faut ensuite travailler.

Pourtant, ce spectacle ne tente pas de faire un portrait vériste de cette femme. Au contraire, tu exhausses son mystère, dénonçant, sans cesse, qu'il s'agit d'un travail « imaginaire », une notion cardinale dans ce spectacle.

Je n'ai, en effet, jamais connu ma grand-mère, Jeanne ; elle est morte. Mon père est mort. La plupart des personnes qui les ont connus sont mortes. À l'exception d'un oncle et d'une tante, il ne reste presque aucun témoin direct. Les ressources dont je disposais étaient donc extrêmement fragmentaires : quelques documents, des archives, des photographies, quelques lettres…, mais avec d'immenses lacunes. Tout cela restait profondément incomplet. Il a donc fallu, en effet, combler ces vides par l'imagination – au sens d'une tentative de compréhension sensible. Il s'agit alors de recourir à ma sensibilité : mes projections, mes catégories de description, mes fantasmes aussi, évidemment, sur cette réalité sociale et historique.

Est-ce que c'est « vraiment » ma grand-mère que l'on voit sur scène ? Ce n'est pas complètement net, et c'est précisément cela qui m'intéresse. C'est aussi ce flou qui permet que cette vie vaille pour d'autres vies. De la même manière que, dans la première partie, même si l'on part d'une expérience très intime, l'anecdote privée ne m'intéresse pas en tant que telle. Ce qui m'importe, c'est qu'il y ait de l'espace pour que d'autres expériences, d'autres vies puissent s'y engouffrer. Je ne cherche pas une universalisation, mais une possibilité de généralisation, voire une forme d'impersonnalisation de l'expérience. Jeanne est un personnage, mais elle conserve une part d'énigme, d'inconnu, qui vaut pour d'autres femmes. L'actrice, Carine Goron, travaille précisément à rencontrer cette part inconnue du personnage. Cette troisième partie est donc à la fois une tentative de reconstruction fragmentaire d'une cohérence biographique, et le récit d'une actrice face à l'énigme de son personnage, faisant l'épreuve de ce flou identitaire.

Cela renvoie aussi à une conception qui m'a beaucoup guidé, celle de Stanley Cavell, notamment dans *La Protestation des larmes*, où il parle du « mélodrame de la femme inconnue ». Avant que le féminisme ne permette de formuler explicitement le désir d'une autre condition, il y avait déjà, évidemment, l'expérience d'un manque, d'un désir autre, sans lieu pour se réaliser. Cavell s'appuie sur les mélodrames hollywoodiens – par exemple *Now, Voyager* avec Bette Davis – pour montrer que ces personnages féminins ne revendiquent pas leur liberté au nom d'une identité déjà constituée, mais au nom du fait qu'elles ne savent pas qui elles sont, et qu'elles doivent entreprendre l'aventure de se découvrir. C'est vraiment la modernité : découvrir qu'on ne sait pas qui on est. (Jocaste, chez Sophocle, dit aussi : « Infortuné, puisses-tu ne jamais savoir qui tu es. ») Cavell propose aussi une relecture d'*Une maison de poupée* d'Ibsen : Nora ne quitte pas la maison parce qu'elle sait qui elle est et refuse le carcan patriarcal, mais parce qu'elle ne sait pas qui elle est. Le patriarcat a produit une place vide, une place où l'identité n'a pas pu se développer. On est là dans quelque chose de très proche de *Une chambre à soi* de Woolf, tant qu'il n'y a pas l'espace, il n'y a pas même la possibilité de vérifier que l'on existe. Carine travaille exactement à cet endroit : rencontrer un personnage qui n'a peut-être jamais pu se saisir comme sujet de sa propre vie, mais qui désire très fortement cette aventure de l'existence.

Dans cette exploration, tu t'es notamment intéressé aux avortements clandestins pratiqués par ta grand-mère, et tu as entrepris un travail de reconstruction à partir d'un documentaire féministe de la fin des années

1970, *Regarde, elle a les yeux grand ouverts*. Pourquoi as-tu choisi de t'appuyer sur cette archive ?

Parmi les choses que je découvre, en effet, sur la vie de ma grand-mère, il y a le fait qu'elle était *faiseuse d'anges* – c'est-à-dire qu'elle pratiquait des avortements clandestins avant la loi Veil. Quand je découvre cela, ça n'a, a priori, pas de lien direct avec mon sujet, mais en même temps je me dis que c'est extrêmement intéressant. Elle pratique des avortements clandestins, peut-être au sein de réseaux de femmes, avec des amies. On ne comprend pas tout, mais c'est en tout cas quelque chose que j'ai envie de croire.

À l'époque, il y avait évidemment les militantes féministes, du MLAC par exemple (Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception), qui pratiquaient ces avortements, mais aussi des personnes motivées par la vénalité, ou qui pratiquaient sans engagement ou perspective politiques clairs. Je ne sais pas exactement où se situait ma grand-mère. Mais, puisque j'étais déjà dans un régime imaginaire et fictionnel, j'ai eu envie de l'inscrire dans une continuité héroïque du féminisme. Ce qui est au fond une idée très mélancolique.

Je voulais représenter un avortement clandestin avant la loi Veil, en Picardie, à la fin des années 1960 ou au début des années 1970. Il y avait évidemment plusieurs possibilités de figuration. Très probablement, ma grand-mère pratiquait au début des années 1960 des méthodes extrêmement violentes – aiguilles à tricoter, pratiques dangereuses, avec une mortalité élevée. Mais dans le spectacle, nous faisons un écart au réalisme. Nous nous appuyons sur des méthodes développées au début des années 1970 : ce qu'on appelle la méthode Karman, par aspiration, avec une canule. C'était une méthode beaucoup plus sûre, moins douloureuse, qui permettait plus d'autonomie aux groupes de femmes qui la pratiquaient. Elle arrive tardivement en France, vers 1973, donc juste avant la loi Veil. Il est très peu probable que ma grand-mère l'ait utilisée. C'était une méthode militante, surtout pratiquée par des groupes politisés.

Dans le spectacle, nous nous appuyons donc sur un film produit par le MLAC, intitulé *Regarde, elle a les yeux grand ouverts* (1980), consacré au groupe d'Aix-en-Provence, qui continuait à pratiquer des avortements après la loi Veil. Ce qui est passionnant dans ce film, c'est l'analyse politique qui y est développée : l'idée que la loi Veil, tout en constituant une victoire essentielle, redonne aussi le monopole de l'avortement à l'État, au pouvoir médical, et majoritairement à des médecins hommes. Or, l'avortement avait été, jusque-là, un savoir féminin transmis de femme à femme, à distance du pouvoir médical. Il y a donc un gain, mais aussi une perte. Certains groupes ont ainsi continué à pratiquer des avortements hors hôpital jusqu'au début des années 1980, avec des procès pour exercice illégal de la médecine. C'est une histoire très peu connue, presque folklorique, mais politiquement passionnante. Nous sommes partis de ce documentaire, mais nous l'avons ensuite largement réécrit pour représenter cette scène. Il y a une forme d'anachronisme assumé : c'est une sorte d'avortement idéal, féministe, presque utopique.

Dans ce film, il y a aussi des éléments issus des pratiques de *self-help* : des groupes de femmes qui se réapproprient les savoirs gynécologiques, pratiquent des auto-examens avec des spéculums et des miroirs, pour apprendre à connaître leur corps. Le savoir, c'est le pouvoir. Il s'agit de reprendre le contrôle d'un regard jusque-là monopolisé par la médecine. Dans le spectacle, l'actrice Marie Depoorter, place elle-même un spéculum, un miroir, et nous filmons cet auto-examen, qui lui permet de voir son col de l'utérus, projeté sur grand écran.

Ce n'est pas une performance basée sur le dépassement des limites physiques, ou sur la prouesse athlétique, comme chez Florentina Holzinger, par exemple, mais le geste, lui, est bien réel, accompli. Ce geste rompt partiellement l'unité fictionnelle du spectacle. Par ailleurs, le documentaire, très beau, est en libre accès.

Le lien avec le reste du spectacle ne paraîtra peut-être pas évident. Là encore, il y a une énigme. Mais je dirais qu'il s'agit là aussi d'affronter et de dépasser la honte, qui est ce qui tient le pouvoir. Le spectacle dit qu'il faut regarder le réel, ne pas en avoir peur. Regarder le réel, c'est affronter le tragique de l'existence, la présence du mal, mais aussi sa beauté, abîmée par la violence, occultée par le pouvoir. Il faut regarder.

Pour terminer, j'aimerais revenir à l'origine de ta compagnie, créée en complicité avec Edith Biscaro et Clémence Delille (respectivement créatrice lumière et scénographe-costumière) – Objet bleu et brutal, dont le sous-titre est « recherches réalistes ». Elle s'accompagne d'un manifeste, où figure une phrase : « Le réel n'est ni seulement ce qui est, ni seulement ce qui a été. » Est-elle toujours d'actualité pour ce spectacle ? Si oui, peux-tu l'expliciter ?

L'idée de cette phrase, c'est que la notion de réel est souvent utilisée pour désigner ce qu'il y a, c'est-à-dire la limite de l'expérience vécue ou de l'expérience sociale, autrement dit la finitude de notre monde. Or, cette notion de réel peut aussi être entendue de manière plus large, en incluant le possible, le virtuel – ce que le réel pourrait être, ce qu'il a manqué à être, ou ce qu'il n'a pas encore réussi à être. Elle peut donc aussi inclure le futur : pas seulement ce qu'il y a ou ce qu'il a été, mais aussi ce qu'il y aura.

C'est une conception du réalisme qui rejoint celle de Brecht, lorsqu'il disait que le théâtre avait à penser les conditions d'intelligibilité d'une situation, mais aussi ce qui, à l'intérieur de cette situation, était *possible*. C'est pour cela qu'on peut parler d'une conception *constructiviste* du théâtre politique. Et c'est pour cela surtout, et c'est très important pour ce spectacle, que le théâtre de Brecht est un théâtre anti-tragique ! Il n'y a pas de destin indépassable, puisque la réalité sociale est modifiable par l'histoire.

C'est en ce sens que le théâtre, et le spectacle que nous faisons, a évidemment à voir avec le réalisme, au sens descriptif, et, pour ce qui nous concerne, avec le fait de nommer le réel tel qu'il est, l'inceste, dans sa négativité (l'étendue du crime, les structures de sa reconduction et de sa mise sous silence) : le réel donc tel qu'il n'a pas encore été, ou mal, ou trop peu nommé, regardé. Mais le réalisme, ainsi compris, élargi, a aussi à voir avec toutes ces autres dimensions, à l'intérieur de nous-mêmes, qui n'ont peut-être pas encore trouvé leur place pour devenir réalité. Je dis évidemment tout cela en ayant pleinement conscience de la faiblesse des moyens du théâtre. Le théâtre seul ne change pas le monde. Il faut pour cela des organisations, des luttes matérielles, des rapports de force. Au théâtre revient la tâche de la pensée, de la beauté et de la vérité. C'est beaucoup, mais il faut accepter que le théâtre est faible, ses forces misérables. Pour agir, il faut autre chose que l'art.

Propos recueillis par William Ravon, janvier 2026

DIRE / ÉCRIRE / PENSER L'INCESTE

L'inceste, interdit universel, transgression fondamentale, est précisément, de toutes les violences, celle que le silence organise le plus profondément. Dorothée Dussy dans *Le berceau des dominations – Anthropologie de l'inceste*, montre bien comment l'impossibilité du langage et de la représentation permet le maintien du système incestuel. Comment le silence, aussi, est la condition de la transmission, de génération en génération, d'un mode d'organisation du secret et du déni au sein des structures familiales et sociales. Il me semble que nous vivons ces dernières années une mutation intellectuelle et politique majeure sur cette question, quelque chose qui s'apparente à la naissance du sentiment antiraciste ou de la sensibilité féministe. Que se nomme devant nous pour la première fois l'ampleur d'une domination qui structurait le monde social mais restait invisible, faute de mots, d'images, de discours. Ce spectacle s'inscrit donc dans ce moment collectif particulier. Un moment ambivalent néanmoins, puisqu'à cette supposée « libération de la parole » (expression que je n'aime pas et que je comprends mal) répond son refoulement, voire son écrasement, comme l'a montré l'enterrement récent des travaux de la CIIVISE, pour s'en tenir à la situation française. Car il ne suffit pas, bien sûr, de parler, si personne ne veut ou ne peut entendre.

Le silence et la dénégation sont donc ce qui permet la reproduction, la transmission et l'impunité de ces crimes. Il est convenu de parler, concernant l'inceste, de tabou, à la fois au sens de ce qu'il est interdit de commettre et de ce dont il est interdit de parler. À la transgression pulsionnelle et corporelle répond en miroir une transgression dans le langage – et avec elle cette terreur et ce sentiment de sacré que charrie le mot inceste lui-même. Cette dimension intéresse le théâtre qui, dès l'origine, met en jeu cet affrontement de la violence et du langage, du crime et de la loi. Que peut-on, par la puissance faible des symboles théâtraux, recueillir et comprendre de la violence qui détruit le langage et l'organisation des signes et des discours ?

Si je reprends le problème depuis *Œdipe roi* de Sophocle, c'est pour retrouver cette fonction archaïque du rituel théâtral, mais aussi parce que m'a frappé ce paradoxe : dès l'origine du théâtre occidental, de notre « civilisation », le tabou de l'inceste se manifeste et se déclare. Dès l'abord, il est là, partout, et pourtant nulle part, puisqu'il est mythe, métaphore, signe, et jamais crime réel. La modernité intellectuelle de l'Occident, par la centralité du motif de l'inceste dans la psychanalyse et l'anthropologie structurale (l'interdit universel de Levi-Strauss) reconduit ce paradoxe : l'interdit de l'inceste construit le monde psychique du sujet aussi bien que le monde social, mais sa transgression dans le réel, pourtant massive, est laissée dans l'ombre de la pensée et de la théorie.

Eddy D'aranjo

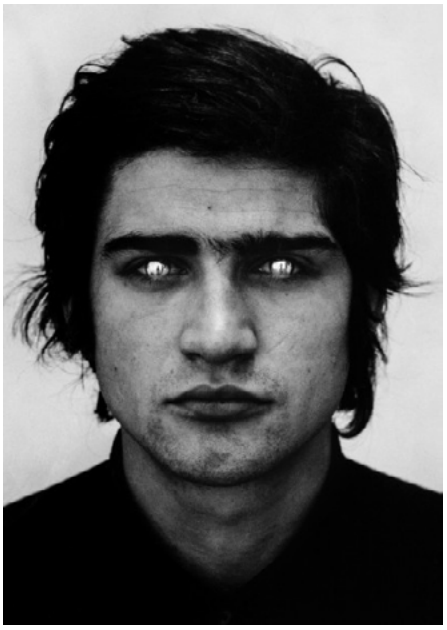
L'inceste est structurant de l'ordre social. Il apparaît aussi comme l'outil primal de formation à l'exploitation et à la domination de genre et de classe. Nul besoin que chacun passe à la casserole pour que l'inceste éclabousse tout le monde. Par contamination du silence sur la pratique, exposition des comportements érotisés des uns ou des guerres de protection des autres contre l'érotisation, fréquentation des incestés et des incesteurs, tout le monde participe, dès l'enfance, de l'ordre social qui admet l'inceste mais l'interdit en théorie. L'inceste, en tant qu'exercice érotisé de la domination, est un élément clé de la reconduction des rapports de domination et d'exploitation.

Dorothée Dussy, *Le berceau des dominations – Anthropologie de l'inceste*, Pocket, 2021

RENVERSER SES YEUX

Les lentilles de contact miroirs couvrent l'iris et la pupille,
les porter me rend aveugle.
Comme la peau, elles sont un élément limite,
l'interruption d'un canal d'information
qui utilise la lumière comme support.
Leur caractéristique miroir fait que l'information
qui me vient à l'œil est réfléchie.
Lorsque les yeux, recouverts de lentilles
de contact miroirs, renvoient dans l'espace
les images qu'ils captent, la faculté de voir
est différée dans le temps.
C'est à l'issue incertaine de l'enregistrement
photographique qu'est confiée, pour l'avenir,
la possibilité de voir les images recueillies par les yeux
dans le passé.
L'œil absorbe la lumière ; il ne la reflète pas.
Voir, c'est absorber la lumière, absorber les images.
L'image réfléchie est la frontière entre la réalité
et le monde des rêves et des apparitions.
Elle n'a pas de substance et représente l'instant
qui suit les changements de la réalité.
L'image réfléchie est absorbée par les yeux et y meurt.
L'enveloppe est importante car elle est la définition
de l'individu.
La peau blessée interrompt la définition parfaite
d'une personne et permet une confusion
avec différents éléments et substances qui,
peu à peu, engloutissent et effacent l'identité.
C'est une confusion semblable à celle des
sons qui traversent les choses.
La peau devient un tambour, un instrument
de musique et de poésie.

Giuseppe Penone
© Archivio Giuseppe Penone



Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi* [*Renverser ses yeux*], 1970
documentation photographique de l'action de l'artiste
Photo Paolo Mussat Sartor © Archivio Penone © Adagp, Paris, 2025

TRISTE TIGRE - EXTRAIT

Raisons que j'ai de ne pas vouloir écrire ce livre

1) Ne pas se spécialiser dans l'écriture sur le viol.

2) A priori, je me méfie des livres qui ont des sujets, et là, difficile d'y échapper. Comment écrire quelque chose de neuf, d'esthétiquement valable si on est écrasé par le sujet ?

3) J'aimerais faire autre chose, j'aimerais penser à autre chose, avoir une vie qui ait un autre centre.

4) Plein de livres chaque année sont écrits là-dessus par des survivantes et des survivants. Surtout des fictions. Dès que je tombe dessus je les feuillette. Ils sont parfois très bien écrits, parfois mauvais. Je les lis avec le même œil. Je cherche la description précise des faits. Je veux savoir ce qu'il lui a fait exactement, combien de fois, où, ce qu'il disait, etc. Je déteste l'idée que quelqu'un ouvre ce livre et cherche ce qu'on m'a fait exactement, où on m'a mis la bite, et le referme après sans y avoir rien trouvé d'autre que cette bizarre constatation.

5) Je ne suis pas sûre de pouvoir apporter quoi que ce soit aux victimes, aux proches de victimes, aux agresseurs ni même à ceux qui veulent mieux comprendre le sujet.

6) Je ne suis pas sûre que ce livre m'apporte quoi que ce soit à moi, en tant qu'être humain, ni en tant qu'écrivaine.

7) Je ne crois pas à l'écriture comme thérapie. Et si ça existait, l'idée de me soigner par le livre me dégoûte.

Si ce n'est ni pour les autres ni pour moi, alors à quoi bon ?

En plus, je suis d'accord avec Dorothée Dussy, chercheuse en sciences sociales qui a étudié l'inceste d'un point de vue anthropologique, qui dit que la bonne perspective pour aborder ces récits n'est pas frontale mais de biais. Si c'est un proche qui raconte l'histoire qui l'a affecté mais dont il n'a pas été la première victime, ça permet de parler du phénomène de société sans entrer dans le pathos insupportable de la souffrance directe. Elle explique ainsi le grand intérêt de deux publications qui ont eu d'importantes répercussions dans la société française en permettant de sortir de la sidération et du déni qui paralysent aussi le groupe social quand on aborde ce sujet : *La familia grande*, livre de Camille Kouchner et *Ou peut-être une nuit*, podcast de Charlotte Pudlowski. *Ils ont permis de parler de l'inceste, de la mécanique du silence, du fait que ça anime et organise la famille, et pas seulement la paire incesteur-incesté. Dans les textes à la première personne, on ne sort pas de cette paire, on fait face à un duo auquel on ne peut pas, à moins d'être incesteur ou incesté soi-même, s'identifier. En revanche, il est tout à fait possible de s'identifier à la sœur ou au frère ou à l'enfant d'une victime.* (*Le Monde*, septembre 2021)

Le succès du livre de Camille Kouchner (en plus de parler de gens connus) est sans doute dû à cette perspective qui produit de la lisibilité. On sort de l'œil du cyclone qui est aveuglant et trop sombre, qui ne permet pas de voir au-delà, de penser en termes de phénomène social. Le podcast fabuleux de Charlotte Pudlowski instaure aussi cette distance, puisque la journaliste qui mène les interviews et la recherche est affectée et proche de son sujet tout en ayant la distance d'un témoin indirect, puisque c'est sa mère qui a été violée. Cela permet d'analyser le phénomène de l'inceste comme une onde de choc qui produit des effets sur tous les membres de la famille, sur des générations, et qui affecte ainsi la société dans son ensemble. Moi aussi je trouve que c'est la distance adéquate. Moi aussi je trouve que cette paire maléfique, ce huis clos victime/bourreau, ce duo de merde, a assez duré.

Je me souviens de l'impact ressenti quand j'ai vu le film de Tim Roth, *The War Zone*, où c'est le frère de la victime qui découvre le viol. C'est un adolescent qui se pose constamment la question de son statut de témoin, et le spectateur fait ce cheminement avec lui. Il s'agit d'un personnage qui regarde, qui filme, qui voit des scènes à travers des failles dans les murs, qui interprète des signes. C'est un garçon qui voit, un voyeur en même temps qu'un voyant, et qui finit par transmuer les images en paroles. Il est le médiateur qui permet de briser le silence, il est juste au bon endroit, ni trop loin ni trop près.

Une nouvelle extraordinaire d'Antonio Ortuño met en scène un enfant narrateur dans une aventure tragi-comique où son père, vendeur de fruits charlatan et un peu voyou, l'emmène passer un week-end chez des bourgeois qui ont une résidence secondaire à la campagne. Il est mal à l'aise au milieu du groupe d'enfants qui le prennent de haut, sauf une fille de son âge un peu plus sympathique que les autres qui montre son admiration quand il raconte avoir gagné un prix d'écriture à l'école. Essayant de se cacher pour éviter une sortie en barque sur le lac avec les parents alcoolisés, les enfants moqueurs et son père qui lui fait honte avec ses efforts grossiers pour se faire passer pour l'un des leurs, il tombe par hasard sur un des pères de famille qui abuse de la fillette. L'abuseur furieux le fait se déshabiller et fouette les deux enfants à coups de ceinture. Aucun des adultes ne se rend compte de rien, ils reviennent de leur balade en barque à moitié ivres et continuent leur weekend. Au moment de se quitter, la fillette s'adresse au garçon :

– *Tu écris – dit-elle lentement, avec maladresse, comme si elle n'arrivait pas à faire bouger sa langue.*

Je ne sus que répondre.

– *Écris ça un jour. Dans un livre. [...] Qu'ils le lisent. Qu'ils arrachent les pages. Et qu'ils les bouffent.*

Ils font cette promesse en silence et ne se revoient plus jamais. On ne nous dit pas si le narrateur est devenu écrivain et a publié cette histoire, mais, puisqu'on est en train de la lire, on suppose qu'il le fait. Il est engagé par la promesse, et parce qu'il a été témoin. Il n'a pas le droit d'oublier ça. Se taire serait une trahison. J'aimerais pouvoir écrire ce livre avec un peu plus de distance, être simplement quelqu'un qui a vu quelque chose, qui a été touché par les cercles concentriques des répercussions, quelqu'un à qui on a fait promettre d'écrire un livre pour la venger.

J'aimerais tellement prendre cette distance, pour des raisons évidentes, mais ce n'est pas la position sur l'échiquier qui m'a été attribuée.

Neige Sinno, *Triste tigre*, P.O.L, 2023, p. 54-56

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Eddy D'aranjo

Né en Picardie, Eddy D'aranjo se forme à l'EHESS et à l'ENS Ulm, où il étudie la philosophie contemporaine, les sciences sociales et la dramaturgie. Il assiste Marie-José Malis (*Hypérion*, 2014) et développe ses propres travaux, notamment à partir des textes de Claudel, Brecht ou Schwab. Il entre ensuite à l'École du Théâtre national de Strasbourg en tant qu'élève metteur en scène (Groupe 44, 2016–2019) sous la direction de Stanislas Nordey. Il assiste notamment Pascal Rambert pour *Mont Vérité*, et Julien Gosselin, pour *1993*.

À l'École du TNS, il crée *eddy*, performance documentaire et semi-autobiographique à partir des romans d'Édouard Louis, ainsi que *Les disparitions*, d'après le texte de Christophe Pellet, dans lequel il mêle fiction, vidéo et performance. En 2021 est créé *Après Jean-Luc Godard – Je me laisse envahir par le Vietnam*, son premier spectacle professionnel. Parallèlement, il poursuit en tant que dramaturge sa collaboration avec Julien Gosselin et la compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur, sur *Le Passé* (2021), *Sturm und Drang* (Volksbühne, 2022), *Extinction* (2023), *Musée Duras* (2024) et *Maldoror* (2026). Il est invité à enseigner à l'ESAD, à l'ENS Ulm, au CRR93 ainsi qu'au TNS et au CNSAD. Il a été associé à La Commune – CDN d'Aubervilliers et au Théâtre national de Strasbourg, ainsi qu'au Théâtre Olympia – CDN de Tours, où il a initié avec Camille Dagen et Emma Depoid (Animal Architecte) un projet d'association commun, qui donne lieu à un spectacle signé en commun, *La vie dure* (juin 2022). Le Campus européen, laboratoire de création et de production initié par la Maison de la Culture d'Amiens et Le Phénix, à Valenciennes, accompagnent son travail depuis 2024.

Il est également le parrain de la promotion 2028 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.



REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Edith Biscaro

Edith Biscaro est créatrice lumière, régisseuse générale et lumière. Lors de ses études à l'École du TnS, elle travaille notamment sur des spectacles de Vincent Macaigne et Blandine Savetier, avec lesquels elle part en tournée. Elle collabore en qualité d'éclairagiste (*Roman Empire, Mutmassungen über Jakob*) et régisseuse générale de compagnie (*Bandes* et *Les Forces vives*) avec Animal Architecte et Objet bleu et brutal, la compagnie d'Eddy D'aranjo. Elle est aussi assistante et régisseuse lumière auprès de Kelig Le Bars, Yves Godin et Guillaume Tesson pour des spectacles de Sarah Le Picard, Clément Poirée, Pascal Rambert et Vincent Macaigne.

Elle intervient en tant que créatrice lumière auprès de Marie Mahé (*Viriles*, 2022 et *ADN*, 2021), Charlotte Lagrange (*Quand la ville se lève*, 2026), Eddy d'Aranjo (*Les suppliants*, 2020 et *Œdipe roi*, 2026), Nans Mérieux (*Grand-Merde*, 2026 et *Spectaclespectacle*, 2025) et Simon Roth (*Tous les Français*, 2027).

Clémence Delille

Clémence Delille est scénographe et costumière, diplômée en 2019 de l'École du TnS. Ancienne élève de l'Atelier de Sèvres à Paris, puis de la Haute École des Arts du Rhin, sa pratique est marquée par la peinture, la performance et l'histoire des arts.

Elle fonde en 2015 le Théâtre des trois Parques avec sa sœur Julie, avec laquelle elle collabore sur son premier spectacle *Je suis la bête,* puis crée les costumes ainsi qu'une scénographie immersive pour *La Jeune Parque* et *La très Jeune Parque* (2023).

Leur aventure continue au Théâtre du Peuple de Bussang, avec la création du *Conte d'Hiver* (2024) et d'*Hériter des Brumes* (2025), et en 2026, *La Finta Giardiniera* pour l'Académie de l'Opéra de Paris.

Avec Edith Biscaro et Eddy D'aranjo, rencontrés à l'école du TnS, elle forme la compagnie Objet Bleu et Brutal. Après *eddy* (2018), ils conçoivent *Après Jean-Luc Godard - je me laisse envahir par le Vietnam* en 2021. En février 2026, ils créent *Œdipe roi* à l'Odéon.

Clémence Delille collabore régulièrement avec Pascal Rambert (*Mont Vérité, Architecture, Dreamers et Dreamers #2, Perdre son sac, Finlandia*) et a notamment travaillé avec Caroline Arrouas (*Delphine et Carole* puis *Dora et Franz*) ainsi que Madeleine Louarn et Jean-François Auguste (*Opérette, Gulliver ou le dernier voyage*, créé au Festival In d'Avignon en 2021, et *L'amour, l'amour, l'amour*).

Marie Depoorter

Marie Depoorter se forme à l'ENSATT de Lyon de 2017 à 2020. À sa sortie, elle écrit et joue *Grand Battement*, solo qu'elle interprète et qu'elle joue.

En septembre 2021, elle intègre la jeune troupe en région centre (JTRC) du CDN de Tours sous la direction de Jacques Vincey. Elle joue dans *Grammaire des Mammifères*, création du CDN, mais aussi dans *La vie dure*, création des artistes associé.es Camille Dagen, Emma Depoid et Eddy D'aranjo. Avec les autres membres de la jeune troupe, elle assure la programmation du festival WET pour deux années consécutives, en 2023 et en 2024.

En 2024, elle retrouve Camille Dagen et Emma Depoid (Animal Architecte) pour jouer dans *Les Forces vives*, spectacle autour des mémoires de Simone de Beauvoir.

En 2025, elle joue dans *À SEC*, un texte de Marcos Caramès Blanco mis en scène par Sarah Delaby-Rochette à la Comédie de Valence.

En parallèle, elle poursuit son compagnonnage artistique avec Nans Merieux et Romain Gy, rencontrés pendant le JTRC, avec qui elle co-crée la compagnie La Hyène.

Elle retrouve Eddy D'aranjo en 2026 pour la création d'*Œdipe roi* à l'Odeon.

Elle travaillera avec Adèle Yon et Liora Jaccottet en 2027 pour une partie de la tournée de l'adaptation théâtrale du livre *Mon vrai nom est Elisabeth*.

Carine Gonon

Formée à l'École du Nord à Lille sous la direction de Stuart Seide, Carine Goron entre en 2012 à la Comédie-Française comme élève comédienne, où elle travaille notamment avec Marc Paquien, Gilles David, Alain Françon et Denis Podalydès.

En 2013, elle cofonde le collectif Colette, au sein duquel elle adapte et joue avec ses partenaires plusieurs œuvres d'Éric Rohmer, dont *Pauline à la plage* et *Trio en mi bémol*. Elle rejoint en 2014 la compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur de Julien Gosselin et participe à plusieurs spectacles majeurs : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, *2666* de Roberto Bolaño, *Joueurs, Mao II, Les Noms* de Don DeLillo, puis *Le Passé* de Leonid Andreïev.

En 2021, elle crée sa propre compagnie, Club.e sensible, au sein de laquelle elle développe un travail de création autour des liens, de l'intime et des relations entre les femmes. En mars 2024, elle crée et met en scène *Noue*, sa première création, un spectacle autour de l'amitié

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

entre femmes, conçu à partir d'entretiens menés avec des habitantes de plusieurs territoires. Elle poursuit parallèlement son parcours de comédienne avec Christophe Rauck (*Dissection d'une chute de neige*, 2022) et Silvia Costa (*Wry smile Dry sob*, 2020).

En 2024, elle retrouve Julien Gosselin pour la création d'*Extinction*. En 2025, elle travaille avec Hubert Colas sur *Célébration* et poursuit sa recherche autour des liens d'amitié féminine avec *Amies*, une performance créée en novembre 2025 en partenariat avec le Théâtre 71 de Malakoff et la Scène nationale de l'Essonne. En septembre 2025, elle reprend *Le Passé* à l'Odéon ainsi qu'à Athènes. En 2026, elle travaille à nouveau avec Julien Gosselin pour *Maldoror*, créé en juillet dans la Cour d'honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon, spectacle qui sera repris en janvier 2027 à l'Odéon. Elle joue également dans *Œdipe roi* d'Eddy D'aranjo.

Volodia Piotrovitch d'Orlik

Volodia Piotrovitch d'Orlik est acteur, dramaturge et auteur. Il se forme à l'université (master de lettres) et à l'École Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris (ESAD).

Il travaille avec Eddy D'aranjo depuis 2020 : avant *Œdipe roi* (2026), il est acteur, collaborateur artistique et co-auteur pour *Après Jean-Luc Godard* (2022) et écrit pour les acteur·ices du Groupe 47 de l'École du TnS lors d'un atelier dirigé par le metteur en scène (*Les Maîtres fous*, 2022). En 2023, il écrit et conçoit le spectacle *Le concert Chopin*. Au théâtre, il travaille aussi notamment avec Aurelia Ivan (*Contes d'État*, acteur, 2023 ; *AUTO*, dramaturge, 2025) et Mathilde Waeber (*L'amour des mères*, dramaturge, en cours de production).

