Centre dramatique national de Saint-Denis

DIRECTION JULIE DELIQUET

CRÉATION

Un sacre

TEXTE **Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan**
CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE **Lorraine de Sagazan**
CHORÉGRAPHIE **Sylvère Lamotte**

©Christophe Raynaud de Lage

Du 24 novembre au 4 décembre 2021

Relations presse
Théâtre Gérard Philipe
Nathalie Gasser 06 07 78 06 10
gasser.nathalie.presse@gmail.com
AlterMachine
Camille Hakim Hashemi 06 15 56 33 17
camille@altermachine.fr

www.theatregerardphilipe.com

Un sacre
CRÉATION

Du 24 novembre au 4 décembre
Du lundi au vendredi à 19h30, samedi à 17h, dimanche à 15h
Représentation exceptionnelle jeudi 2 décembre à 13h
Durée : 2h40 - salle Roger Blin

TEXTE **Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan**
CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE **Lorraine de Sagazan**
CHORÉGRAPHIE **Sylvère Lamotte**

AVEC

Andréa el Azan
Kali
Jeanne Favre
Zahia
Nama Keita
Mathias
Antonin Meyer-Esquerré
Georges
Majida Ghomari
Asma
Louise Orry-Diquero
Léa
Mathieu Perotto
L10-3
Benjamin Tholozan
Renata
Éric Verdin
Thomas

DRAMATURGIE **Agathe Charnet**
SCÉNOGRAPHIE **Anouk Maugein**
LUMIÈRE **Claire Gondrexon**
SON **Lucas Lelièvre**
COSTUMES **Suzanne Devaux**
RÉALISATION DE LA COIFFE DE L10-3 **Salomé Romano**
ASSISTANAT À LA MISE EN SCÈNE **Thylda Barès**
STAGIAIRE MISE EN SCÈNE **Elina Martinez**
RÉGIE GÉNÉRALE **Vassili Bertrand**
RÉGIE PLATEAU ET RÉALISATION DES ACCESSOIRES **Kourou**
CONSTRUCTION DU DÉCOR **Ateliers de la MC93**
ADMINISTRATION, PRODUCTION, DIFFUSION, PRESSE **AlterMachine / Camille Hakim Hashemi, Marine Mussillon, Carole Willemot**

Production La Brèche.
Coproduction La Comédie de Valence - CDN Drôme Ardèche ; Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis ; CDN de Normandie-Rouen ; Théâtre Dijon-Bourgogne ; La Comédie - CDN de Reims, Théâtredelacité - CDN Toulouse Occitanie ; MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny ; L'Onde- centre d'art à Vélizy- Villacoublay ; Théâtre du Beauvaisis, scène nationale.
Avec le soutien du CENTQUATRE-PARIS.
Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National.
Avec l'aide de la Spedidam.

La compagnie La Brèche est conventionnée par le ministère de la Culture - DRAC Île-de-France. Lorraine de Sagazan est artiste associée au CDN de Normandie- Rouen, au Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis et est membre de l'Ensemble Artistique de la Comédie de Valence, centre dramatique National Drôme-Ardèche.

Autour du spectacle
➔ Rencontre avec Guillaume Poix, jeudi 11 novembre à 18h à la librairie Folies d'encre de saint-Denis
➔ Rencontre avec l'équipe artistique à l'issu de la représentation, dimanche 28 novembre modérée par Valérie Pihet, chercheuse en sciences humaines.

Dates de tournée :
Du 8 au 11 décembre 2021, Théâtre Dijon-Bourgogne, centre dramatique national
Les 16 et 17 décembre, Scène nationale 61, Théâtre d'Alençon
Du 12 au 14 avril 2022, ThéâtredelaCité, centre dramatique national, Toulouse
Du 3 au 7 mai, Théâtre des Célestins, Lyon
Du 18 au 20 mai, Comédie, centre dramatique national de Reims

Informations pratiques
Tarifs : de 6€ à 23€
Navette retour vers Paris du lundi au vendredi, le jeudi à Saint-Denis
Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis
59, boulevard Jules Guesde 93200 Saint-Denis
Billetterie : 01 48 13 70 00
www.theatregerardphilipe.com / reservation@theatregerardphilipe.com

La genèse du projet

Pendant plus d'un an, nous avons travaillé à l'adaptation théâtrale du *Décalogue*, série de dix moyens métrages réalisés à la fin des années 1980 par le cinéaste polonais Krzysztof Kieslowski. Nous avons monté une production, une distribution, réécrit la plupart des épisodes et imaginé un spectacle que nous voulions aux prises avec les enjeux contemporains critiques de la France de 2019.

Le basculement que nous avons connu en 2020 a ébranlé ce projet et nous avons pris la décision et le risque de l'abandonner. Nous sommes reparti·e·s de rien, disposant toutefois de ce qu'il y a de plus précieux pour travailler : du temps et des lieux.

Nous avons alors décidé de radicaliser la démarche entreprise avec le précédent spectacle de la compagnie, *La Vie invisible*, pour l'écriture duquel nous étions partis à la rencontre de personnes déficientes visuelles. Ces rencontres, très marquantes, nous avaient permis d'approfondir le point de recherche qui nous est cher, la dichotomie entre le réel et la fiction : comment non pas représenter le réel - « il n'y a aucun espoir d'atteindre le réel par la représentation » notait Lacan mais produire du réel sur scène par un acte de fiction.

Ainsi, puisque la crise sanitaire nous imposait un isolement durable, nous avons entrepris de rencontrer le plus de gens possible, comme une manière de retrouver l'autre coûte que coûte, de défier le contexte, de repeupler le quotidien sans du tout savoir où nous emmènerait cette expérience.

©Christophe Raynaud de Lage

Le protocole de travail

À partir de janvier 2021 et pendant plus de six mois, nous avons mené près de trois cent rencontres. Les personnes, inconnues, qui ont accepté de nous parler l'ont fait, la plupart du temps, dans des théâtres vides et fermés au public. Nous avons ensuite retranscrit ces centaines d'heures d'entretiens en même temps que nous commencions les répétitions.

Chaque interprète traversait de nombreux récits, indifféremment de son genre ou de son âge. En parallèle, nous menions des improvisations à partir des histoires récoltées et nous plongions ensemble dans une somme documentaire et bibliographique liée à la thématique qui unissait, en filigrane, tous ces fragments de vie.

Cette thématique, nous n'avions pas imaginé que nous pourrions l'aborder frontalement dans un spectacle. Nous avions conscience des peurs et des rejets qu'elle pouvait susciter et nous sentions aussi que nous devions lutter avec nous-mêmes et nos propres dénis. Cette thématique, majoritaire et incontournable, c'était la mort.

Presque toutes les personnes rencontrées ont, en effet, sans qu'on les sollicite spécifiquement sur ce sujet, évoqué un mort. Elles nous ont raconté la disparition de ce proche et le lien rompu, si bien qu'en les rencontrant, nous avons eu la sensation de rencontrer aussi leurs morts. Et c'est cette double rencontre que nous avons voulu inscrire au fondement de l'expérience proposée par le spectacle.
Au cours de nos échanges, nous nous sommes également rendu compte qu'implicitement une demande était formulée. Pour beaucoup, en effet, il manquait un lieu. Un lieu où les athées, les sceptiques, les agnostiques, ceux qui doutent, ceux qui ne savent pas, ceux qui voudraient croire mais n'y parviennent pas pourraient évoquer la mort sans tabou, sans peur ni préjugé. Un lieu où inventer un rituel qui ne soit pas tributaire des héritages religieux. Un lieu où il serait possible de penser l'absence autrement et de dépasser le clivage qui oppose mysticisme et rationalité. Alors cette commande qui était faite au théâtre, aux acteurs, à la fiction, nous en avons fait le principe performatif même du spectacle.

«UNE LARME PARMI LES AUTRES»

L'une des personnes de la compagnie nous a parlé de sa grand-mère, Renata Mariani, ancienne pleureuse corse qui avait marquée son village de Balagne. Nous sommes allé·e·s la rencontrer.

Dans plusieurs traditions, la figure de la pleureuse avait une importance décisive quand la mort frappait une communauté. Chargée d'extérioriser le chagrin au nom d'un collectif, la pleureuse accompagnait les proches du défunt. Elle pleurait avec eux, et pour eux. Ce faisant, elle prenait une part de leur peine pour la soulager mais surtout pour lui donner une forme à même d'être contemplée, et donc d'être une source d'enseignement. Comme nous l'a confié Renata elle-même, la pleureuse se voit comme « une larme parmi les autres, mais une larme décisive » permettant de refaire communauté. Aujourd'hui, selon elle, on ne sait plus gérer le chagrin. Les émotions sont bannies de la sphère publique. On ne parvient plus à appréhender l'affectivité du chagrin. Renata nous invitait dès lors à retisser le lien avec nos émotions.

Cette stylisation parfois spectaculaire du chagrin, propre à la pleureuse, nous a semblé si proche du travail des acteurs que nous avons entrepris de travailler sur cette analogie : à la manière des pleureuses antiques, corses ou ivoiriennes, à la manière donc de Renata Mariani qui ouvre le spectacle en nous proposant une initiation, les neuf acteurs d'*Un sacre* prennent en charge un chagrin qui ne leur appartient pas et incarnent l'une des personnes que nous avons rencontrées.

LES AMBIVALENCES DU «DÉNI DE LA MORT»

Si la pleureuse de villages ruraux, figure incontournable des enterrements du début du siècle dernier, n'accompagne plus de ses lamentations bruyantes les cortèges funéraires contemporains - désormais plus coutumiers des hommages numériques sur les réseaux sociaux - le besoin de pleurer et de convoquer les disparus reste, indéniablement, le même. Les failles du manque, les béances du chagrin et l'immensité du mystère - « l'impossibilité nécessaire » (Vladimir Jankélévitch, 1977) - représenté par l'arrêt de notre vie biologique demeurent des réalités tangibles et persistantes, rendues récurrentes au fil des entretiens.

Certes, alors que le romantique XIXe siècle avait fait du deuil sa « religion » (Philippe Ariès, 1974), les secousses tragiques du XXe siècle et l'incroyable essor techno-moderne du XXIe siècle naissant ont balayé, à première vue, les rituels anciens, jugés désormais folkloriques, cantonné les cimetières aux périphéries urbaines, relégué les agonisants aux chambres stériles des hôpitaux et figé les cadavres dans les chambres froides.

À l'heure où la pensée transhumaniste positiviste et eugéniste considère le vieillissement comme une maladie à éradiquer, certains proclament l'avènement d'une société débarrassée du fardeau de la dépendance et de l'expérience ontologique de la mort. La crise du coronavirus et l'expérience, inédite en temps de paix, du décès solitaire des anciens dans des EPHAD confinés, des cercueils plombés et de l'abandon des funérailles collectives auraient permis à ce que l'historien Philippe Ariès a nommé « le déni de la mort en Occident » (Philippe Ariès, 1974) d'atteindre un frappant paroxysme. Le deuil, sujet tabou au XXIe siècle serait alors bel est bien un « travail » à accomplir le plus rapidement possible pour demeurer performant et autonome dans une société capitaliste menée par le bio pouvoir (Michel Foucault, 1976 ; Judith Butler, 2021) qui sélectionne les corps efficients et les corps dépendants.

Pourtant, si notre époque en voie galopante de sécularisation a fait fi de bien des étapes de l'accompagnement à la mort et des soins familiers dus au cadavre et à la mémoire du défunt, la mort ou plutôt les morts n'en demeurent pas moins, parfois sous de nouvelles formes, omniprésents et actifs. Ou, pour reprendre l'expression de l'historien Thomas Laqueur, en deçà des croyances religieuses et des conceptions métaphysique de l'au-delà, les défunts ne cessent de se rappeler à nous ne serait-ce par leur simple évocation. Ils nous appellent à « un travail » (Thomas Laqueur, 2018) non pas de deuil mais à une nécessité de souvenir, à une prise en charge de la vulnérabilité de notre condition humaine ou, à la façon du « meletê thanatou » cher aux stoïciens, à une réflexion dynamique autour de notre propre décès. À leur façon, les morts nous enjoignent au travail du *care*, à un travail de soin. Pour reprendre l'expression de la philosophe Vinciane Despret dont l'ouvrage *Au Bonheur des morts* (2015) a accompagné notre conception dramaturgique : « si nous ne prenons pas soin d'eux, les morts meurent tout à fait, mais si nous sommes responsables de la manière dont ils vont persévérer dans l'existence, cela signifie en aucune façon que leur existence soit totalement déterminée par nous ».

CONTRE LE DOCUMENTAIRE OU LE TÉMOIGNAGE : LE TOMBEAU LITTÉRAIRE

Si les acteurs figurent quelqu'un dont les mots ont été recueillis, ils ne restituent pas un témoignage qui se voudrait réaliste ou chercherait l'effet documentaire - bien au contraire. La parole que nous avons écoutée et retranscrite a certes inspiré la création des personnages qui convoquent leur histoire et leur mort sur scène. Pour autant, en écho à la demande implicite formulée lors des rencontres, c'est un véritable acte d'écriture et de réinvention qu'il a fallu déployer pour leur rendre quelque chose du temps passé ensemble et pour qu'un échange puisse véritablement avoir lieu.
La représentation théâtrale ne cherche pas à donner une version exacte de la personne - c'est de toute façon impossible et illusoire - elle cherche à investir l'espace existant entre cette personne et nous. Elle cherche à approcher l'invisible. L'informulé. Tout ce que la rencontre a induit et que la fiction aide à penser, à déployer, à célébrer. C'est avec tout ce que nous ne saisirons jamais avec certitude chez ces personnes que nous avons écrit le spectacle. Comme une manière de réaffirmer l'essence même du théâtre, son besoin de l'autre pour advenir.
Reprenant la tradition de la littérature de la consolation et du tombeau littéraire, chaque texte joue de toutes les tonalités - lyrique, triviale, politique, burlesque ou tragique - et vise une inscription dans nos mémoires. Que le langage fasse trace et que pour toujours, l'infiniment petit des peines, des joies ou des déroutes tout comme l'infiniment grand des chagrins prennent place dans un espace de pensée collectif.

©Christophe Raynaud de Lage

DES MONOLOGUES RESTAURATIFS

Le monologue s'est ainsi imposé comme une forme d'écriture privilégiée. Parce qu'il dit la solitude d'un être, parce qu'il autorise l'échappée d'une pensée, il nous met en présence directe de quelqu'un qui se définit par le langage sans jamais se réduire au caractère social de celui-ci. Dans le monologue, quelque chose de l'émancipation se joue, les assignations souvent induites par le dialogue volent en éclat, les contours de la personne apparaissent avec une plus grande singularité grâce à l'idiolecte qui surgit devant nous.

Pour dire le besoin des autres, la nécessité d'un rituel commun pour appréhender la mort et le chagrin, pour célébrer la force du collectif, il nous a semblé qu'il fallait éprouver une parole ample, libérée des injonctions et de tout cadre normatif, à même d'instaurer avec l'écoute un tout autre rapport au temps. Prendre le temps était d'ailleurs la principale demande des personnes rencontrées. Sur scène, les monologues s'entrelacent et se collectivisent par l'écoute et la contamination. Ce principe renvoie à l'expérience fondatrice de justice restaurative qui a marqué notre travail de recherche pour *Un sacre*.

En parallèle des entretiens, nous nous sommes ainsi formé·e·s à la justice restaurative. Ce dispositif né dans les pays anglo-saxons et désormais prévu par la loi française vise à prévenir la récidive et favoriser la réinsertion des personnes détenues. Il vise également à offrir aux personnes victimes un complément de justice, une réparation psychologique quand l'œuvre de justice n'aurait pas été suffisante. En France, les rencontres détenu·e·s victimes (R.D.V) réunissent des personnes concernées par une même nature de crime ou de délit. Ensemble et accompagnés par des personnes spécifiquement préparées, pendant six séances, ils échangent sur les dommages et les répercussions qu'ont pu avoir sur leur vie personnelle et sur leurs proches ce qu'ils ont subi ou infligé. Cette approche encore neuve en France se fonde sur une idée simple mais décisive : en instaurant une authentique démarche de compréhension, les histoires peuvent se répondre. Grâce au collectif et au partage d'expérience, elles peuvent ainsi se réparer. Quelque chose de fondamental lié à la catharsis entre ici en jeu.

Nous avons construit l'enchâssement des récits du spectacle selon ce principe : une chaîne secrète relie ces monologues aux formats très variés et agence leur entremêlement. Chaque individu peut ouvrir des champs insoupçonnés chez l'autre, déclencher des résolutions décisives, poser de nouvelles questions qui sauvent. Cette chambre d'échos tisse ainsi un sens très particulier fondé sur l'empirisme et la subjectivité : en se posant comme sujet d'une connaissance sensible, les personnages donnent aux autres des clés qu'ils n'imaginaient pas détenir et font de leur prise de parole le lieu même de ce que Foucault nommait l'hétérotopie.

UNE HÉTÉROTOPIE

Lors d'une conférence au Cercle d'études architecturales donnée en 1967, Michel Foucault a théorisé le concept d'hétérotopie (*Des espaces autres*, 1967). L'hétérotopie désigne un lieu contre-utopique ayant le « pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. »

L'hétérotopie entraîne des différences de comportements, des écarts par rapport à la norme, allant même jusqu'à inventer de nouvelles normes. C'est un lieu sacré et réservé aux individus qui se trouvent en état de crise par rapport à la société dans laquelle ils vivent. Nous avons voulu que le spectacle puisse proposer cette hétérotopie. La conception de l'espace scénique a, de ce point de vue, été décisive. Il représente un décor de théâtre abandonné. Pour mener les entretiens, nous avons reçu les personnes dans des salles de théâtre vides. Les scènes étaient littéralement à l'abandon, en tout cas en sursis. Quelque chose de ce contexte si particulier et inédit se matérialise sur le plateau. Entre ces murs qui bientôt tomberont, les personnages évoluent comme dans un monde à part quoique relié à l'extérieur, obéissant à ses propres lois et faisant de ses occupants un peuple aux prises avec un même enjeu : que faire de et avec son mort ?

Ainsi, cet espace est hétérotopique au sens où il matérialise ce lieu dont les personnes rencontrées disent avoir manqué quand elles ont été confrontées à la mort d'un proche. Le décor se pose comme cet espace commun dédié à la parole et au rituel, un espace plastique et symbolique, capable de recevoir toutes les projections. C'est un lieu en puissance, rempli de trappes et de chausse-trappes, un monde qui en cache un autre et qui ne demande qu'à se laisser envahir par la nature. Dans cette image, se joue pour nous la tentative de recréer une écologie entre les vivants et les morts, au sens où l'écologie serait bien l'étude des relations que les êtres entretiennent avec leur milieu.

©Christophe Raynaud de Lage

UNE CÉRÉMONIE

Le sacre est un oiseau de proie de la famille des faucons. Dressé pour la chasse, il est d'une agilité redoutable. Ce rapace est pour nous la figure de la faucheuse, l'événement impossible et nécessaire qui institue notre condition. Le sacre est dangereux, fatal, mais il est aussi somptueux. Il s'agit de regarder d'un autre œil l'inévitable danger, et c'est l'expérience que nous proposons. Comment repenser notre rapport aux morts ? Comment penser leur absence autrement ? Comment ouvrir les récits et les imaginaires ? Comment se laisser travailler par les morts et refonder notre pensée même de la mort ?

Le sacre est aussi, bien sûr, une cérémonie. Et le sacre auquel nous assistons, c'est celui de toutes ces histoires qui nous ont été confiées. En composant une cérémonie où chaque soir un acte véritable a lieu - l'évocation de vrais morts - nous avons voulu affirmer l'essence performative du spectacle, au même titre qu'une cérémonie : non pas représenter mais agir. Nous ne pouvons pas en effet représenter les morts qui ont inspiré la trame du spectacle, nous ne pouvons que nommer leur absence. Mais cette absence n'est pas à combler parce que l'absence n'est résolument pas le vide. Sur scène, en les invoquant, quelque chose de réel advient. Le rituel théâtral ne se substitue à rien, il possède pour nous une valeur en soi, il ajoute quelque chose. Il est un acte de pensée.

L'engagement physique des interprètes recoupe deux impératifs. Réaffirmer d'une part la puissance du chagrin qui, à l'inverse du concept de deuil et du rapport intellectuel qu'il instaure avec l'événement de la perte, est éminemment physique. Le chagrin anime le corps et congédie les bienséances qui tendent, depuis le XIXe siècle, à réguler les manifestations de la douleur et instaurer ce que Geoffrey Gorer a nommé une « pornographie de la mort ». D'autre part, les acteurs prennent en charge un langage corporel spécifique qui caractérise la cérémonie à laquelle on assiste dans *Un sacre*. Nous avons voulu que les interprètes, qui ne sont pas danseurs de métier, investissent cette dimension chorégraphique depuis leurs corps d'acteurs. Dès lors, ils ne dansent pas mais s'adonnent à des mouvements qui leur demandent un effort particulier. Pour les réaliser, un certain soin leur est aussi nécessaire et cette combinaison de l'effort et du soin instaure pour nous un temps distinct de celui du langage verbal. Plusieurs temporalités performatives peuvent ainsi se superposer au cours de la cérémonie.

La trajectoire chorégraphique n'est nullement liée à la qualité esthétique du mouvement, mais au sens que celui-ci revêt. Car tous les gestes effectués ont un sens. L'effleurement de la clavicule, par exemple, ce geste imaginé par le collectif des pleureuses, manifeste le sillon des larmes et la nécessité de pleurer les morts, la nécessité d'un soin particulier. Sur scène, la combinaison de tous ces gestes dessine un parcours secret que chacun peut interpréter en lien avec les personnages et les récits, tout comme se laisser traverser par l'abstraction du mouvement.
C'est tout l'enjeu d'un rituel et d'une cérémonie : susciter la coexistence des langages pour qu'une expérience sensible, intellectuelle et physique puisse advenir et faire sens dans l'intimité de chacun.

Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan avec la collaboration
d'Agathe Charnet, septembre 2021

Entretien avec Lorraine de Sagazan

Quel est le point de départ de ce spectacle ?
Nous avons travaillé pendant un an à une adaptation du Décalogue de Krzysztof Kieślowski et en janvier dernier suite aux basculements provoqués par la crise, j'ai pris la décision de l'abandonner et de repartir à zéro en faisant de la rencontre le matériau actif de l'écriture d'un spectacle. Avec l'équipe dramaturgique, nous avons alors entrepris de rencontrer autant de gens que l'on considérait de jours gâchés par la crise, comme une manière de défier le contexte. Cet effectif s'est élevé à plus de 300 personnes à qui nous avons demandé comment l'idée de réparation résonnait dans leur vie, sans savoir où nous mènerait cette expérience. Ces inconnu·e·s qui ont accepté de nous parler l'ont fait dans des théâtres vides et fermés au public, ce qui a d'ailleurs inspiré la scénographie. Parmi tous les sujets générés par ces discussions, il y en a un qui a attiré notre attention. On n'imaginait pas l'aborder frontalement dans un spectacle, conscients des peurs et des rejets qu'il pouvait susciter. Ce thème, pourtant majoritaire et incontournable, c'était la mort.

L'apparition de ce thème est-elle liée selon vous au contexte de la crise sanitaire ?
Les rites funéraires existent depuis la préhistoire, c'est un marqueur de notre humanité alors les récits de ceux qui n'ont pas pu enterrer leurs proches lors du premier confinement, ont été, en effet, très marquants. Mais si la crise a provoqué une rupture anthropologique majeure, elle a été un révélateur d'une tendance qui lui préexistait. Alors que le XIXe siècle avait fait du deuil sa « religion », nous venons de traverser l'expérience, inédite en temps de paix, du décès solitaire des anciens dans des EPHAD confinés, des cercueils plombés, de la déshumanisation ou même l'abandon des funérailles collectives. La mort est totalement mise à distance. Le deuil devient un « travail » à accomplir le plus rapidement possible pour demeurer performant et autonome dans une société volontiers positiviste, eugéniste ou même transhumaniste. Cette absence de prise en charge est très récente et minoritaire à l'échelle mondiale.

Comment ces récits vous ont-ils inspirée ?
Il existe un clivage actuel opposant mysticisme et rationalisme. Or il est possible d'instaurer pour les disparus d'autres modes d'existence. Si notre époque délaisse bien des étapes de l'accompagnement à la mort, je crois que les défunts n'en sont pas moins omniprésents et actifs dans nos vies. C'est ce que m'ont enseigné ces mois de travail. J'ai été très frappée lors des échanges de constater que ceux-ci contenaient une commande implicite à notre égard. Pour beaucoup, il manquait un temps et un lieu où les athées, les sceptiques, les agnostiques, ceux qui doutent, ceux qui ne savent pas, ceux qui voudraient croire mais n'y parviennent pas, pourraient évoquer la mort sans tabou, sans peur ni préjugé. Un lieu où inventer un rituel qui ne soit pas tributaire des héritages religieux. Alors cette commande, nous en avons fait le principe performatif du spectacle pour remettre en présence ces disparus et reconsidérer ce qu'est l'absence.

Quel a été le processus d'écriture ?
Au début des répétitions, les acteurs ont traversé une cinquantaine de récits retranscrits que nous avions récoltés autour de ce sujet. Puis nous avons identifié les neuf commandes qui constituent la colonne vertébrale de notre démarche. S'est jouée alors une autre forme de rencontre, entre un acteur et un texte. Mais si les acteurs figurent quelqu'un dont les mots ont été recueillis, ils ne restituent pas un témoignage qui chercherait l'effet documentaire - bien au contraire. La représentation théâtrale ne cherche pas à donner une version réelle de la personne - entreprise impossible et illusoire - elle cherche à investir l'espace existant entre cette personne et nous. Elle cherche à approcher l'invisible. C'est en reprenant la tradition de la littérature de la consolation et du tombeau littéraire que Guillaume Poix a écrit chaque texte. Le monologue s'est ainsi imposé comme une forme d'écriture

privilégiée et radicale. Parce qu'il dit la solitude d'un être, parce qu'il autorise l'échappée d'une pensée et que quelque chose de l'émancipation s'y joue.

Quel fut ensuite l'enjeu de la mise en scène ?
En composant une cérémonie où chaque soir un acte véritable a lieu – l'évocation de vrais morts et la réponse aux commandes des personnes rencontrées – nous avons voulu tenter de faire advenir quelque chose de réel. Tout le travail a donc consisté à créer un grand rituel autour de ces récits. Sur scène, les monologues s'entrelacent et se collectivisent par l'écoute et la contamination. C'est une œuvre chorale. Une chaîne secrète les relie. La rencontre avec une pleureuse ouvre le spectacle comme une initiation au temps du chagrin et à sa puissance physique. Cette démonstration m'a semblé si proche du travail des acteurs que j'ai entrepris de travailler sur cette analogie : à la manière de pleureuses, les acteurs prennent en charge un chagrin qui ne leur appartient pas et forment un chœur qui accompagne et qui soutient. J'ai demandé au chorégraphe Sylvère Lamotte de composer des mouvements qui s'apparentent à de la danse. Mais c'est plus le temps et le soin du mouvement que son esthétique, que je recherchais. La trajectoire chorégraphique n'étant ici pour moi nullement liée à la virtuosité du mouvement, mais au sens que celui-ci revêt dans le rituel. Et puis il y a eu l'idée de faire place à l'inconnu. J'ai d'abord eu l'impression que le spectacle était une entreprise pour aider des vivants à continuer à
faire exister leurs morts, or les morts eux-mêmes appellent bien souvent à un travail. Non pas à un travail de deuil mais à une nécessité de souvenir, un soin, une autorisation au chagrin, une prise en charge de la vulnérabilité de notre condition humaine ou une réflexion autour de notre propre vie ou décès.

Cette expérience a-t-elle modifié votre rapport au théâtre ?
D'un côté, elle s'inscrit dans la continuité d'un nouveau cycle de mon travail, commencé avec La Vie invisible, pour lequel on avait rencontré une cinquantaine de personnes déficientes visuelles : un cycle qui ne s'écrit plus à partir de textes déjà existants, mais à partir de la vie des gens. Cela dit, Anton Tchekhov, Henrik Ibsen ou Lars Norén sont des auteurs qui ne parlent que des gens et de cette vibration invisible entre les êtres, en fonction de leur position sociale, culturelle, émotionnelle. Ici, pour moi au fond c'est la même chose. C'est seulement plus vertigineux parce qu'au départ, il n'y a rien. Par ailleurs je me suis intéressée au concept d'hétérotopie de Michel Foucault : l'élaboration de nouveaux espaces pour l'utopie face à une béance sociétale. Évidemment, un projet artistique n'efface pas le chagrin. Mais j'aime que l'idée de prendre soin de celui-ci, lui donner un temps et un lieu, soit un point de départ.

Un mot sur le titre ?
Je considérais que ce qu'on était en train de préparer était plus une cérémonie qu'un spectacle de théâtre. On a donc cherché dans les synonymes, un « sacre » en fait partie. Ce mot contient l'idée de célébration mais aussi celle du couronnement. Je trouvais beau le fait que mettre sur scène ces histoires difficiles mais finalement ordinaires soit une forme de couronnement. Le sacre est enfin un oiseau de proie. Fatal mais aussi somptueux, il représente pour nous l'image de la faucheuse. Il s'agit peut-être de regarder d'un autre œil l'inévitable danger. Comment se laisser travailler par les morts et refonder notre pensée de cet évènement ? Comment repenser notre rapport aux morts ? Comment penser leur absence autrement ?

Propos recueillis par Olivia Burton, octobre 2021

EXTRAIT

RENATA

Moi, j'ai proposé d'organiser une rencontre avec ma grand-mère parce que c'est quelqu'un qui a eu un métier assez original, en lien avec la mort, et qui se pratique presque plus, je crois.

Elle s'appelle Renata Mariani. Elle a 97 ans et elle vient d'un petit village de Balagne, en Corse. Elle parle très vite et elle rit très souvent, et chaque fois qu'elle rit, elle ferme les yeux comme une enfant.

Elle a perdu son mari en juin 2003 d'un cancer du poumon. Il fumait comme un pompier, mon grand-père, des Gitanes, au moins deux paquets par jour, ça a été réglé en trois semaines. C'était pendant la canicule. Elle a été très triste de perdre son Jo mais disons que… c'est pas que qu'elle était prête, parce qu'on n'est jamais prêt en fait, mais en tout cas elle était d'une certaine manière préparée. Parce que sa vie a été une longue préparation à la vie qui vient après la mort. La vie de ceux qui restent. Elle a beaucoup côtoyé la mort, ma grand-mère et elle dit que ça l'a aidée que les choses, à son époque, soient très ritualisées. Elle est très en colère quand elle voit la manière aujourd'hui dont les rituels ont disparu pour célébrer la mort.

« Moi, j'étais maga. C'est-à-dire… je ressens des choses, je vois des choses. J'ai des intuitions très fortes et dans mon village, ça s'est très vite su.

Il se trouve aussi que mon arrière-grand-mère (donc mon arrière-arrière grand-mère à moi), Victoire elle s'appelait, c'était la pleureuse du village. Donc la pleureuse, c'est celle qui exprime le chagrin pour le mort au nom du village. C'est-à-dire qu'elle aide l'âme du mort à passer. Passer dans l'au-delà, vous avez compris. C'est très sérieux, attention attention.

Alors, moi je dis « âme », mais enfin, appelez-ça comme vous voulez. La conscience, vous voyez. L'énergie spirituelle, si vous préférez. Il y a quelque chose en plus du corps, ça je crois qu'on est tous d'accord. Votre pensée, votre mémoire, vos sentiments, voilà, votre intelligence, tout ça, ça ne dépend pas que de votre corps. Il y a bien quelque chose qui n'est pas le corps à l'intérieur de nous. Bon. Moi, je dis âme, vous dites ce que vous voulez.
Donc moi, j'ai pris la suite de mon arrière-grand-mère et j'ai été une des dernières pleureuses de Balagne.
Ce qu'il s'est passé, c'est que nous les Corses, on est très catholiques. On a notre église, notre manière de faire. Je ne vous apprends pas que *Dio vi salvi Regina* c'est l'hymne de la Corse. Bon. Vous avez compris.»
(*Elle se met à chanter, sa voix, assez grave, retrouve des aigus comme oubliés, parfois ça déraille*.)

« Dio vi salvi Regina e madre universale per cui favor si sale al paradiso, voi siete gioia e riso di tutti i sconsolati di tutti i tribolati unica speme… »

Bibliographie

ALEXIEVITCH Slevana, *La Supplication*
ARIÈS Philippe, *Histoire de la mort en occident*
BARTHES Roland, *Journal de deuil*
BENASAYAG Miguel, *La Singularité du vivant*
BUFFAUT Anne, *Histoire des larmes*
BUTLER Judith, *Vie précaire - Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*
CALLE Sophie, *Elle s'est appelée successivement Rachel, Monique, Szyndler, Calle, Pagliero*
CLERC Hervé, *Dieu par la face nord*
DESPRETS Vinciane, *Au Bonheur des morts*
DIDION Joan, *L'Année de la pensée magique*
ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*
FOUCAULT Michel, *Des espaces autres*
FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique*
FREUD Sigmund, *Notre Relation à la mort*
GEFFROY Céline, *Boire avec les morts*
GODELIER Maurice, *La mort et ses au-delà*
GORER Geoffrey, *Ni pleurs ni couronnes I Pornographie de la mort*
HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*
HORVILLEUR Delphine, *Vivre avec les morts*
JANKELEVITCH Vladimir, *La Mort*
LAQUEUR Thomas, *Le Travail des morts*
LATOUR Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*
MACE Marielle, *Nos Cabanes*
MEMMI Dominique, *Faire vivre et laisser mourir*
MERLE-BERAL Helene, *L'Immortalité biologique*
MOLIGNE Magalie, *Soigner les morts pour guérir les vivants*
NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*

L'équipe

La Brèche est une compagnie fondée en 2015 par Lorraine de Sagazan.

Un des aspects principaux du travail de la compagnie est d'explorer les possibilités d'un théâtre «extra-vivant», incarné et d'un jeu sans cesse au présent, introduisant constamment du réel dans les œuvres de fiction portées au plateau. Créant ainsi un trouble, le travail de mise en scène questionne la place donnée aux spectateurs, les codes de la représentation et la nécessité de raconter les êtres humains de notre époque, leur difficulté à exister malgré la multiplicité des déterminismes, leur incapacité à vivre ensemble.

Repères biographiques

Lorraine de Sagazan
Texte et mise en scène

Lorraine de Sagazan est actrice de formation. Entre 2008 et 2014, elle joue dans de nombreuses productions et projets collectifs. Afin de se former à la mise en scène, elle part à Berlin en mai 2014 et assiste Thomas Ostermeier qui répète *Le Mariage de Maria Braun* pour le Festival d'Avignon. On lui propose alors de participer au Festival Fragments d'Été. Elle choisit de travailler sur une adaptation de *Démons* de Lars Norén. Le spectacle est créé à La Loge, puis au Théâtre de Belleville pour soixante dates à l'automne 2015. C'est à cette occasion que la compagnie La Brèche est fondée. *Démons* sera programmé par la suite à La Manufacture à Avignon en 2016. Il sera repris en octobre 2017 au Monfort-Théâtre à Paris.

Entre temps, elle est intervenante dans plusieurs écoles qui forment les jeunes acteurs, notamment à École Supérieure de Comédien·ne·s par l'Alternance au Studio Théâtre d'Asnières, à L'École du Nord et à l'École de la Comédie de Saint-Étienne. Romeo Castellucci lui propose de poursuivre sa formation en assistant aux répétitions des quatre spectacles qu'il présente en 2015-2016 à Paris.

À l'automne 2016, elle créé une adaptation d'*Une maison de poupée* de Henrik Ibsen. À l'automne 2017, elle met en scène le texte francophone lauréat du Prix RFI dont la tournée est internationale et le Conseil général du 93 lui commande un spectacle jeune public *Les Règles du jeu*, écrit par l'auteur Yann Verburgh, la création voit le jour en janvier 2018. En mai 2018, elle monte une adaptation de *Vania* sur l'invitation Théâtre Bronski & Grünberg à Vienne avec des acteurs autrichiens. En juin 2019, elle crée avec sa compagnie *L'Absence de père* d'après *Platonov* de Tchekhov aux Nuits de Fourvière, présenté notamment au CENTQUATRE et à La MC93, à Bobigny. *La Vie invisible*, spectacle qui met en scène des personnes malvoyantes et non-voyantes créé à la Comédie de Valence, centre dramatique national Drôme Ardèche en comédie Itinérante en septembre 2020, sera repris au Théâtre de la Ville à Paris en janvier 2022.

En septembre 2021, elle crée *Un sacre* à la Comédie de Valence.

Lorraine de Sagazan est membre de l'Ensemble artistique de la Comédie de Valence et est également metteuse en scène associée au Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis. Elle co-mettra en scène en juillet 2022 *Fille(s) de* aux côté de Julie Deliquet, Leïla Anis et les actrices du Collectif In Vitro.

Guillaume Poix
Texte

Guillaume Poix est dramaturge et romancier. En 2014, il publie un premier texte de théâtre aux éditions Théâtrales, *Straight,* sélectionné au festival Regards croisés, lauréat de l'Aide à la Création de Textes Dramatiques du Centre National du Théâtre et Prix des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre en 2014, Prix Godot des lycéens et Prix Sony Labou Tansi des lycéens en 2016.

Il est aussi l'auteur de *Waste* (coup de cœur du comité de lecture de L'Apostrophe - scène nationale de Cergy-Pontoise, lu à la Mousson d'été en 2015 et créé par Johanny Bert au Poche/GVE à Genève en 2016), *Et le ciel est par terre* (lauréat de l'Aide à la Création de Textes Dramatiques du Centre National du Théâtre, sélectionné par le Bureau des lecteurs de la Comédie-Française, lu à la Mousson d'été en 2016, lauréat de Scenic Youth - Prix des lycéens pour les nouvelles écritures de théâtre de la Comédie de Béthune, centre dramatique national des Hauts-de-France et retenu par France Culture en 2017), *Tout entière* (qu'il met en scène en 2016 au Préau, centre dramatique national de Normandie-Vire, créé à Rome au Teatro India en février 2020 et adapté en octobre 2020 à l'opéra), *Fondre* (Prix Godot des Nuits de l'Enclave 2018) et *Soudain Romy Schneider* (créé en décembre 2018 au Poche/GVE par Manon Krüttli).

Il est dramaturge associé du théâtre genevois Poche/GVE en 2015-2016. Il a travaillé avec Christian et François Ben Aïm et Ibrahim Maalouf à l'écriture d'une partition chorégraphique, *Brûlent nos cœurs insoumis*, créée en 2017 à La Garance, scène nationale de Cavaillon.

En 2018, il est dramaturge pour *Luxe, calme* écrit et mis en scène par Mathieu Bertholet au Théâtre de Vidy-Lausanne. En 2019, il crée *Qui croire* à la Comédie, centre dramatique national de Reims et collabore, comme dramaturge, avec Lorraine de Sagazan sur *L'Absence de père* d'après *Platonov* de Tchekhov, créé aux Nuits de Fourvière.

En 2020, il traduit, pour L'Arche et avec Christophe Pellet, la dernière pièce de Martin Crimp, *Quand nous nous serons suffisamment torturés.* Son théâtre, publié aux éditions théâtrales, est traduit en espagnol (Argentine, Mexique), en italien et en allemand. Depuis 2020, il est auteur associé au Grand R, scène nationale de La Roche-Sur-Yon.

Son premier roman, *Les Fils conducteurs* (Verticales - Gallimard, 2017 ; Folio, 2019), a reçu le Prix Wepler - Fondation La Poste. Son deuxième roman *Là d'où je viens a disparu* (Verticales - Gallimard, 2020) a reçu le Prix Alain Spiess du deuxième roman.

Sylvère Lamotte
Chorégraphie

Né en 1987, Sylvère Lamotte se forme à la danse contemporaine au Conservatoire national de région de Rennes, puis au Conservatoire national de Danse de Paris. En 2007, alors en dernière année au Junior ballet, il intègre le Centre chorégraphique d'Aix-en-Provence au sein du Groupe Urbain d'Intervention Dansée, programme initié par le Ballet Preljocaj. Nourri de chacune de ces expériences, de chacun de ces langages, il en retient un goût pour la création collective et le mélange des influences.

Il fonde en 2015 la compagnie Lamento au sein de laquelle il explore, en tant que chorégraphe et interprète, ses propres pistes de travail. Particulièrement attaché à la danse contact, Sylvère Lamotte expérimente notamment les moyens d'en faire varier les formes. Curieux des univers de chacun, ouvert à diverses influences, Sylvère Lamotte travaille en tant qu'interprète auprès de chorégraphes aux univers variés : Paco Decina,

Nasser Martin Gousset, Marcia Barcellos et Karl Biscuit, Sylvain Groud, David Drouard, François Veyrunes, Alban Richard, Perrine Valli et Nicolas Hubert.

Il crée en 2015 *Ruines* un duo dansé accompagné d'un musicien, puis le quintette *Les Sauvages* (2017).

Suzanne Devaux
Costumes

Après l'obtention d'un Diplôme des Métiers d'Art option costumier réalisateur à Toulouse, et d'une licence d'Art du Spectacle à la Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Suzanne Devaux entre à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre en 2019. En parallèle, elle travaille en tant qu'assistante avec la costumière Gwendoline Bouget sur plusieurs spectacles de Sylvain Creuzevault (*Les Démons*, *Le Grand Inquisiteur*, *Les Frères Karamzov*). Elle travaille pour la première fois avec Lorraine de Sagazan sur son spectacle *L'Absence de Père* et poursuit cette collaboration en signant les costumes d'*Un sacre*.

Claire Gondrexon
Lumière

Formée au Diplôme des Métiers d'Arts régie du spectacle spécialité lumière de Nantes (2005) ainsi qu'à l'école du Théâtre National de Strasbourg (promotion 2008), Claire Gondrexon y travaille au côté de Marie Vayssière, Richard Brunel, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma. Apres avoir travaillé en régie lumière pour des spectacles de Jean-François Sivadier, d'Éric Lacascade ou encore de Denis Podalydès, elle se consacre au travail de création. Elle a collaboré aux créations de Charlotte Lagrange, de Matthieu Boisliveau, Vincent Ecrepont, Bertrand Bossard, Laurent Vacher. Elle créé les lumières du groupe La galerie, menée par Céline Champinot, du collectif Ubique, de la compagnie La Brèche mise en scène Lorraine de Sagazan ainsi que de Noémie Rosenblatt ou encore du collectif Franco-Norvègien The Krumple.

Lucas Lelièvre
Son

Formé à l'École du Théâtre National de Strasbourg et titulaire d'un post-diplôme en art sonore à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Bourges, Lucas Lelièvre est artiste sonore et compositeur électroacoustique.
Au théâtre, il collabore notamment avec les metteurs en scène Chloé Dabert, Julie Bertin, Jade Herbulot, Élise Chatauret, Léna Paugam, Cédric Orain et Jacques Gamblin, pour le design sonore et la création des musiques de scène.

De 2015 à 2017, il met en place avec la metteure en scène Linda Duskova un workshop pour l'université Paris 8, *Musée sonique*, un dispositif sonore immersif au musée du Louvre.

En 2019, il conçoit la musique pour le spectacle des chorégraphes Bastien Lefèvre et Clémentine Maubon au Centre Chorégraphique National de Bourgogne Franche-Comté à Belfort, ainsi que pour la fiction radiophonique, *Homère Iliade*, réalisée par Cédric Aussir pour France Culture. Avec Lorraine de Sagazan, il réalise en 2018 la création sonore de *L'Absence de père*.

Andréa El Azan
Jeu

Andréa El Azan obtient son bac de science de la technologie et de la gestion en 2010. Elle intègre quelques mois plus tard le conservatoire du XIVe arrondissement et suit les cours de Nathalie Bécue. Pendant ce cursus de trois ans, elle suit également chaque semaine des cours de danse et d'expression corporelle, de claquette, et de chant classique.
Parallèlement à cela elle fait une licence d'études théâtrales à La Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle intègre ensuite en 2013 pour deux ans la formation de l'École Supérieure de Comédien·ne·s par l'Alternance au Studio d'Asnières. Avec quelques camarades, elle crée la compagnie A(.) et la compagnie crée son premier spectacle en 2015 *Chère Maman, je n'ai toujours pas trouvé de copine* mis en scène par Alice Gozlan et Julia De Reyke.

En 2015, Andréa intègre le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de paris. Elle travaille sous la direction de nombreux intervenants tels que Nada Strancar, Claire Lasne Darcueil, Yvo Mentens, Le Birgit Ensemble, Frédéric Bélier Garcia, Caroline Marcadé, Jean Marc Hoolbecq, Serge Hureau et Olivier Hussenet.
Depuis sa sortie en 2018, elle a joué sous la direction de François Rancillac dans *Les Hérétiques*, Guillaume Vincent dans *Les mille et une nuits*.

Jeanne Favre
Jeu

Jeanne Favre se forme à l'École Supérieure de Comédien·ne·s par l'Alternance au Studio d'Asnières puis au CFA des comédiens avec notamment Nathalie Fillon, Hervé Van der Meulenet, Christian Gonon. Elle travaille ensuite avec Jean-Louis Martin Barbaz, Édouard Signolet, Patrick Paroux, Vincent Tavernier, Aurélie Van Den Daele (dans *Top Girls*), avec la compagnie Les Sans Cou (dans *J'ai couru comme dans un rêve*), avec Lorraine de Sagazan (dans *Ceci n'est pas un rêve* et *Démons*), et travaille aussi sur *Maintenant que je sais* avec Olivier Letellier, artiste associé au Théâtre National de Chaillot. En 2016, elle joue de nouveau sous la direction de Lorraine de Sagazan dans *Une maison de Poupée* de Henrik Ibsen, en résidence au Théâtre de Vanves et à Mains d'Œuvres. Formée au Conservatoire Jacques Ibert en danse contemporaine, elle danse dans *Château de Lumières* créé par Ethery Pagava et dans *La Boîte à joujoux* chorégraphié par Jean-Marc Hoolbecq. Enfin, elle a tourné notamment dans *Les Mains vides* de Marc Recha, *Le Contretemps* de Dominique Baumard et dans la série *Cœur océan* d'Alexis Charrier et Bruno Bontzolakis.

Nama Keita
Jeu

Nama Keita est comédienne et réalisatrice. Après une première vie théâtrale nantaise et la création de sa première compagnie, elle entame une formation universitaire en cinéma à l'université de Rennes 2. En septembre 2015, elle décide de suivre une formation à Paris, au Laboratoire de Formation au Théâtre physique sous la direction de Maxime Franzetti. Elle crée avec la collaboration avec ses camarades de promotion, le collectif théâtral En attendant le nom à leur sortie d'école il y a quatre ans. Elle travaille très régulièrement sous la direction de différent·e·s metteur·e·s en scène comme Marion Solange-Malenfant, Vincent Thomasset, Marine Colard, Lorraine de Sagazan ou encore Séverine Coulon.

Antonin Meyer-Esquerré
Jeu

Antonin Meyer-Esquerré a été formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (promotion 2009). Au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il a pour professeurs Dominique Valadié, Andrzej Seweryn, Nada Strancar. À sa sortie, il joue au théâtre *Le Laboratoire chorégraphique de rupture contemporaine des gens*, une création collective de la compagnie M42 (Prix Paris Jeunes Talents, Théâtre des Îlets, centre dramatique national de Montluçon, Théâtre 13 entre 2010 et 2014).

Il joue en 2012 dans *Maison d'arrêt* d'Edward Bond dans une mise en scène d'Aymeline Alix au Jeune Théâtre National et *Silence*, travail d'Hélène Poitevin à Confluences. Il intègre également *La Bande du Tabou*, une mise en scène collective créée au Théâtre 13 en 2013, puis Prix du Festival d'Anjou en 2014 et en tournée depuis. En 2014, il joue dans *Le Corbeau et le pouvoir* mis en scène par Sophie Gubri au Lucernaire, puis dans *4.48 Psychose* dans une mise en scène de Sara Llorca au Théâtre de La Loge et au Théâtre de l'Aquarium. En 2017, avec la compagnie la Brèche, il joue dans *Une maison de poupée* mise en scène Lorraine de Sagazan.

En 2018, il joue dans *Notre Foyer* mise en scène Florian Pautasso aux Subsistances et en juin 2019 dans *L'Absence de père*, mise en scène Lorraine de Sagazan, création au festival des Nuits de Fourvière.

Majida Ghomari
Jeu

Majida Ghomari, comédienne, née d'une mère normande et d'un père marocain. Au début des années 1980, elle est mannequin et danseuse à Paris. Elle est dirigée par Maurice Béjart, travaille avec Carolyn Carlson, rejoint le groupe chorégraphique de la Sorbonne, danse dans les *Champs Elysées* de Michel Drucker et à la RAI de Milan en tant que prima ballerina. À 25 ans, elle crée la première agence de mode à Alger en formant des mannequins et met en scène *Les Salons de la création* présidés par Pierre Cardin sous le nom de Majida Boukikaz.
Suite à la montée de l'intégrisme en 1989 en Algérie, elle est contrainte de fuir Alger, elle s'installe à Rabat où elle crée son école de danse.

En 1993, elle revient en France, et pendant 6 ans, anime l'émission *Correspondances* à TV5 Monde.
Elle joue pendant 13 ans dans la compagnie Public chéri du Théâtre l'Échangeur et joue des textes de Bertolt Brecht, Copi, Rainer Werner Fassbinder, Vladimir Maïakowski...
Parallèlement elle anime des ateliers théâtre en milieu psychiatrique, scolaire et carcéral avec Fabrice Clément et ils mettent en scène ensemble une cinquantaine de spectacles.

À partir de 2015, elle se lance dans le cinéma et joue dans une dizaine de longs métrages : *La Ritournelle*, *Maman a tort* de Marc Fitoussi, Soumaya de Waheed Khan et Ubaydah Abu-Usayd, *Le Fils d'un Roi* de Cheyenne Marie-Caron, *Mon fils Malik* de Tithia Marquez....
Elle tourne dans une vingtaine de courts métrages : *L'Heureuse Élue*, *Inspecteur W*, , *The White Barn Owl* avec Shaya Lelouch, *Le Fumoir*, *Sororité*, *Zhila*... À la télévision, elle joue dans *Intraitable* pour France 2, *Candice Renoir*, *Family Business*, *Dix pour cent, #Boomer* avec Olivier Marshal, *Nona et ses filles* de Valérie Donzelli, *Les Engagés*, *Munch, Vertu*...

En 2021, elle est Leïla en vidéo dans *Fraternité*, un conte fantastique de Caroline Guiela Nguyen créé Festival d'Avignon.

Louise Orry-Diquero
Jeu

À l'âge de 12 ans, Louise Orry-Diquéro fait ses premiers pas au cinéma dans un film de Marion Laine *Un cœur simple*. Elle tourne ensuite dans *Aglaée* un court métrage de Rudi Rosenberg, ainsi que dans un téléfilm de Jacques Fansten *La République des enfants*.

En 2013, elle suit une formation de deux ans au Conservatoire du VIIe arrondissement sous la direction de Marc Ernott, durant laquelle elle écrit et met en scène sa première pièce *Mary Christ*. En 2015, elle obtient le rôle principal du premier long métrage de Neil Beluofa, *Occidental* et intègre le Conservatoire Nationale Supérieure d'Art Dramatique. Elle danse au Théâtre National de Chaillot, dans un spectacle de Caroline Marcadé. En 2017, elle écrit et met en scène sa deuxième pièce *B.R.O.A.D.W.A.Y* et entame le bi-cursus «jouer et mettre en scène» du Conservatoire Nationale Supérieure d'Art Dramatique. Elle réalise un documentaire sur la mise en scène de *Faut pas payer* par Gilbert Rouvière au Pérou.

Elle monte un spectacle dans le cadre du Festival de l'Aria et joue le mois qui suit dans *La Nuit des rois* monté par François Camus. Elle monte un solo *DEPRESSURISATION* en septembre 2019 avec Serge Nicolaï. Depuis on a pu la voir dans *Féminines* un spectacle mis en scène par Pauline Bureau et sera bientôt à l'écran dans *L'Évènement,* film récompensé du Lion d'Or à la Mostra de Venise 2021 , réalisé par Audrey Diwan.

Mathieu Perotto
Jeu

Mathieu Perotto s'est d'abord formé au Conservatoire à rayonnement régional de Lyon de 2012 à 2015. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où il poursuit sa formation au contact de Nada Strancar, Jean-Louis Martinelli et le Birgit Ensemble.

Diplômé en 2018, il travaille sous la direction de Lorraine de Sagazan dans *L'Absence de père*, et tourne dans le deuxième long métrage de David Perrault, *L'État Sauvage*. Parallèlement, il joue le rôle de Johnny dans la web-série *Amours Solitaires*, réalisée par Xavier Reim, et dont la saison 2 sera tournée en 2022.

Il apparaît aussi dans l'épisode 5 de la saison 5 du *Bureau des Légendes*. Alors qu'il travaille sur *Un sacre* de Lorraine de Sagazan, il répète aussi le spectacle *Les Étrangers*, roman de Clément Bondu paru aux éditions Allia et adapté au théâtre par l'auteur, créé au festival Supernova à Toulouse puis en tournée. On pourra à nouveau le voir au cinéma dans *Sentinelle Sud* de Mathieu Gérault en 2022.

Benjamin Tholozan
Jeu

Il se forme à l'École du Théâtre national de Chaillot et à l'École Supérieure de Comédien·ne·s par l'Alternance au Studio d'Asnières. Il participe à la 26e édition de l'École des Maîtres à la Comédie de Caen, la Comédie, centre dramatique national de Reims, Bruxelles, Rome et Coimbra. Il joue au théâtre sous la direction de Jean-Louis Martin Barbaz *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov et *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset ; Antoine Bourseiller *Notre-Dame-des-fleurs* de Jean Genet ; Jean-Paul Wenzel *Les Habitants* d'Arlette Namiand ; Pauline Bureau *Cabaret de quatre sous* d'après Bertolt Brecht ; Guillermo Pisani *J'ai un nouveau projet* et *Là tu me vois ?* ; Lorraine de Sagazan *Démons* de Lars Norén, *Une maison de poupée* de Henrik Ibsen, *L'Absence de Père* d'après Anton Tchekhov.

Au cinéma et à la télévision, il tourne avec Romain Delange, David Roux, Rémy Bazerque, Christian Merret-Palmair, Martin Bourboulon, Claude Goretta...

Éric Verdin

Jeu

Éric Verdin est diplômé de l'École Supérieure d'Art Dramatique (promotion 1995) où il a étudié entre autres sous la direction de Jacques Seiler, Didier Sandre, Danielle Lebrun, Roland Bertin, Michelle Marquais. Il se forme également à l'Institut d'Études Théâtrales de Sorbonne Nouvelle - Paris 3, à l'École de mimodrame Marcel Marceau avec Elena Serra, et au jeu masqué avec Emmanuel Vacca.

Comédien, il a notamment travaillé avec Jean-Michel Ribes, Daniel Mesguich, Marion Bierry, Jean-Paul Tribout, Jean-Marie Villégier. Dirigé par Pascal Antonini, il a joué dans *Fallait rester chez vous*, *têtes de nœuds* de Rodrigo Garcia, *Hilda* de Marie N'Diaye, *Monsieur, Blanchette et le Loup* de José Pliya et *Gaspard* de Peter Handke. Il a également interprété *Collaboration* de Ronald Harwood, mise en scène Georges Werler, *Le Roi Lear*, mise en scène Jean-Luc Revol, *Dieu Habite Düsseldorf* de Sébastien Thiéry, mise en scène de lui-même. Il créera prochainement *Gulliver*, mise en scène Christian Hecq et Valerie Lesort au Théâtre de l'Athénée (janvier 2022).

Il travaille également pour le cinéma et la télévision, avec notamment Audrey Diwan (*L'Événement*, Lion d'or Mostra de Venise 2021), Patrice Leconte, Jean- Pierre Améris, Hélier Cisterne, Noémie Saglio, Emmanuelle Bercot, Blandine Lenoi, Cathy Vernet, Jean-Michel Ribes, Pierre Aknine, Nina Companeez,...

Metteur en scène, il a monté notamment *En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, *King Arthur*, opéra de Purcell, *J'admire l'aisance avec laquelle tu prends des décisions catastrophiques* de Jean-Pierre Brouillaud, *Dieu Habite Düsseldorf* de Sébastien Thiéry, *L'un est l'autre* d'après le roman de Régis de Sa Moreira, ainsi que ses propres textes.

Auteur, il a écrit et mis en scène avec Florence Muller *La Beauté, Recherche et Développements* (2013), joué notamment au Théâtre du Petit Saint Martin et au Théâtre du Rond-Point ainsi que *La Queue du Mickey*, texte lauréat du Fonds SACD 2016. Ces deux pièces sont éditées chez Actes Sud - Papiers