



création de Félix Loizillon

SYNOPSIS

Dans un petit village niché dans la montagne, Orso a fait un AVC.

Son corps est retrouvé inconscient au bord d'une cascade par Kyoko, une voyageuse japonaise.

Entre la vie et la mort, il est pris en charge et opéré d'urgence.

Sa compagne Louise et son frère Paul attendent avec Kyoko dans leur maison des nouvelles des médecins.

Ils tentent d'habiter le temps avant la fin de l'opération qui pourrait le sauver.





INTENTION

Mon désir est d'**explorer le temps de l'attente** face à la mort possible et soudaine ; de matérialiser sur le plateau **la confrontation entre le temps des horloges et celui des affects**.

Face à ce temps qui les séparent de la réponse des médecins, Louise, Kyoko et Paul sont confronté·e·s à leur impuissance. Ils dînent, ils boivent, ils jouent.

Comment le drame s'infiltre dans cette réalité prosaïque ? Comment se glisse-t-il en deçà et au-delà de leurs mots ?

La catastrophe a déjà eu lieu, et spectateurs et acteurs attendent le dénouement du naufrage. J'écris cette pièce en temps réel, comme un dernier acte qui prendrait son temps. Je repense souvent aux dramaturgies de la fin du XIXème siècle, en particulier à celles des premières pièces de **Maeterlinck** (*L'Intruse, Intérieur, Les aveugles...*), aux pièces en un acte de **Tchekhov** (surtout *Sur la grand route*) ou à *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard* de **Mallarmé** dont la lecture de **Quentin Meillassoux** m'a beaucoup marqué. Je cherche sur le plateau ce que fait et ce qu'on fait du désastre.

J'avais six ans quand mon oncle a fait une rupture d'anévrisme. Les adultes étaient à l'hôpital. Dans la maison, avec mes cousins, on guettait leur retour. Il ne me reste de ce souvenir que l'image de l'attente, de la télévision et des jeux ; et puis celle de la voiture qui se gare, de la portière qui s'ouvre et de leur visage qui n'avaient pas besoin de parler.

SITUATION

Je pars du temps réel, de son épaisseur, de ses temps morts. J'aime quand **le temps de l'action ne se distingue pas de celui de la représentation**, quand spectateurs et acteurs, jeu et regard, s'assoient et s'arrêtent.

Je veux tendre vers un théâtre qui joue sur l'étrangeté même de sa situation.

C'est bizarre de s'assoir et de regarder des corps. C'est là-dessus que j'invite le spectateur à s'interroger, sur sa place et sur la situation anthropologique d'une représentation.

Je crois en cette disposition minimale du théâtre, si simple et si étrange : nous installer, explorer le plan large et fixe de la scène, regarder plus longtemps que d'habitude une situation qui se noue, des corps qui attendent et ne savent plus quoi faire.

J'aimerais que les spectateurs observent cette famille comme on l'observerait d'une fenêtre dans la rue, qu'ils pénètrent leur intimité sans savoir pourquoi. J'ai été marqué par un spectacle thaïlandais il y a

quelques années, *This song father used to sing (three days in may)* de **Wichaya**

Artamat où un frère et une sœur se retrouvent pour honorer la mémoire de leur père défunt. Ils prient, cuisinent, écoutent de la musique, se racontent leur vie, se font des blagues. La mort et l'ordinaire, l'histoire individuelle et collective, le quotidien et la cérémonie, y sont juxtaposés comme dans la vie. Les spectateurs les regardent et c'est tout. C'est sur cette justesse, ce ton, cette forme, à la lisière du documentaire, que je souhaite travailler. Je cherche à exposer une tranche de vie, sans qu'on attende un spectacle, sans qu'on attende une adresse. Juste s'engager à regarder.

Ce souci de donner à voir implique des choix scénographiques et spatiaux. J'utilise depuis mon premier spectacle, *Nel mezzo*, un rideau de tulle en front de scène, qui sépare la scène de la salle, et dont la découpe se rapproche de celle d'un carré. J'ai éprouvé la nécessité de resserrer mon cadre, pour accéder à une autre qualité de présence et de concentration, pour être mieux disposé à accueillir. Je pense souvent à l'idée de chapelle, qui invite à aménager un autre théâtre à l'intérieur du théâtre, pour mieux recueillir et mieux dévoiler.





L'ATTENTE : TEMPS ET DURÉE

Dans Orso, Paul répète souvent « Qu'est-ce qu'on fait ? Je veux dire, maintenant et après ? Qu'est-ce qu'on fait ? ». Suspendu au futur incertain, leur présent ne peut pas être comblé.

Que faire quand on ne peut rien faire ?

Orso travaille l'étirement du suspense et de l'appréhension. Je souhaite que la gravité de l'événement et l'urgence et l'impatience qu'il suscite se répandent dans la salle ; qu'on espère toutes ensemble la réponse des médecins. Mais puisque cette réponse met du temps à

arriver, l'expérience est d'éprouver ce que fait ce temps sur nous, ce qui dure en nous dans l'attente.

Quand je relis *L'Intruse ou Intérieur de Maeterlinck*, je suis frappé par la juxtaposition du temps réel et du temps affectif. Pendant mes études de philosophie, j'ai aussi été saisi par la distinction bergsonienne entre le temps et la durée.

Dans Orso, l'heure apparaît plusieurs fois, comme un rappel à l'ordre. Elle nous réveille comme une alarme, nous rappelle l'accident, l'hôpital et l'opération ; le corps absent. Les minutes affichées soulèvent notre

inquiétude, notre vertige face à l'absurdité de ce qui sépare la vie de la mort.

Mais à partir de cette découpe du temps, l'enjeu est toujours de saisir ce qui est perçu par l'individu en lui, ce temps réel et subjectif, celui des corps dans l'espace, celui des consciences, des têtes encombrées qui ne disent pas tout. Nous assistons alors à la variation des états de Louise, Kyoko et Paul ; entre crispation et sidération, douleur et déni, peur et patience. Se dessinent peu à peu les relations au sein de cette famille. Les nœuds de ces liens surgissent toujours au milieu d'actions concrètes : la préparation du repas, les boucées du dîner, le tri du jeu de cartes...



LA FAMILLE

Orso met en scène quatre figures dont une absente. C'est au travers de cette absence, et de l'étrangère qui l'a retrouvé, que se dévoilent les traits du croquis de cette famille ébranlée.

Le spectacle s'installe dans une famille bourgeoise apparemment tranquille mais l'événement dramatique qui la bouleverse met en lumière ce qui la constitue : ses injonctions, son silence, l'intrication de ses rapports à l'argent et à la mort.

Je suis sensible à la pensée critique de la famille des années 1970, particulièrement vivace chez **Michel Foucault** dans *Le pouvoir psychiatrique*. J'aimerais

que dans le silence d'Orso, dans son mutisme à la fois captif et rebel, se tienne le poids de la famille. Le poids de l'histoire, des drames, du deuil de son père, mais aussi de la famille comme « *charnière, point d'enclenchement indispensable au fonctionnement de tous les systèmes disciplinaires* ». Orso est aussi habité par l'idée que la famille range, ordonne, tue.

Il est difficile d'être soi-même en famille. Ce que je cherche à donner à voir est la solitude profonde de l'individu au milieu des autres. Je veux montrer son opacité, sa vulnérabilité, sa singularité, ce qu'il y a en lui d'inaccapable. Je suis empreint de la pensée de l'individu chez **Heiner Müller**, et chez ses lecteurs contemporains, **Jacques Rancière** et **Olivier Neveux**. Je suis convaincu que c'est à l'échelle de l'individu, dans sa quête, que le théâtre devient politique.



LES FIGURES

KYOKO

Pendant l'apéro, Kyoko reçoit un appel de son père. C'est par cet échange téléphonique que nous apprenons le contexte dans lequel Orso a été retrouvé à la cascade, et sa situation actuelle à l'hôpital. **L'exposition du drame se fait en japonais.** Par la langue étrangère et le téléphone portable, je souhaite opérer une distanciation et exposer la position de Kyoko en miroir de celle des spectateurs. Orso est aussi un drame en vacances. L'étrangère introduit une distance, un recul au milieu de la famille. Sa présence installe la possibilité d'une parole nouvelle qui remet en jeu les liens entre Paul et Louise.



PAUL

Paul est le cadet, le frère responsable, de retour au village où il n'était pas venu depuis longtemps. Son absence et son écart lui font pointer du doigt les failles de la famille. Son indépendance révèle les dangers de la **protection** et de la **fusion familiale**. On comprend au travers de lui que la cause de la destruction d'Orso est peut-être sa famille qui le tient comme une ventouse, comme une agrafe.

LOUISE

Louise apparaît d'abord comme un **personnage mutique**, tellement sidérée par la douleur qu'elle en perd l'usage de la parole. Elle se terre dans son silence, souvent sur son téléphone. Elle est stupéfaite, au bord du gouffre. Peu à peu la colère monte en elle. Une colère dure à dire. Une colère envers Orso, le mourant. Une colère envers sa famille, envers son amour, envers sa perte. Une colère qui lui donne envie de partir.

VIES ÉCONOMIQUES, VIES NUMÉRIQUES ET VIES AFFECTIVES

Le spectacle s'intéresse aux **pathologies contemporaines**, renforcées par l'apparition du numérique et la réduction des postes administratifs : **la procrastination, la communication douloureuse et la phobie administrative**. L'illectronisme touche aujourd'hui 17% de la population française. On se demandera au fur et à mesure du spectacle si Orso n'en est pas atteint. Les affects que produit le numérique sur lui : refus, impuissance, excitation, dégoût...seront au centre des questions que se posent Kyoko, Joëlle, Louise et Paul. Quand j'étais bénéficiaire du RSA, mon conseiller de la CAF m'expliquait que deux bénéficiaires sur dix n'avaient pas la sécurité sociale ; et que le même nombre de personnes n'était pas en mesure d'effectuer ses déclarations trimestrielles de façon autonome. Nous parlions aussi de la honte sociale liée à cette situation : il était souvent le seul à le savoir.

J'aimerais mettre au centre du plateau les rapports sociaux et économiques qui conditionnent l'individu.

Le spectacle est traversé par l'idée qu'il n'y a pas rupture entre vie économique et vie affective. Orso vit dans l'appartement de son père décédé avec Louise et ses enfants. C'est un jeune héritier, en deuil et au RSA. Il procrastine, accumule beaucoup, sa *to do list* craque. Il ment. Il contient. Il a honte. On apprend dans la première scène qu'il n'était pas inscrit à la sécurité sociale depuis cinq ans. Ça surgit comme une bombe au milieu des légumes. Après la mort de mon oncle, c'est ce dont mon père s'est rendu compte.



TÊTES ET CORPS DÉTRAQUÉS

L'autopsie en sourdine d'Orso est avant tout celle d'un corps petit à petit en ruine.

Louise commence par parler de sa peau, de plus en plus rouge et de plus en plus sèche. On apprend aussi que ses tocs (il se gratte très fort les cheveux et les oreilles) sont de plus en plus fréquents. À la fin du texte, Louise dit à Kyoko qu'il n'a plus envie de faire l'amour.

Quand une tête est saturée, comment cela s'inscrit sur un corps ? Comment des nœuds économiques et affectifs en viennent à façonner, écorcher, maltraiter un corps ?

L'appréhension somatique des maladies de peau est une question dont s'empare **Michel Foucault** dans *La naissance de la clinique* et les sciences humaines s'approprient de plus en plus ces questions, notamment **Daniel Wallach** dans *Une approche historique de la pensée dermatologique*.

Par la peau, par les gestes, j'aimerais que l'image morcelée du corps nous parvienne. Le spectacle progressera peu à peu dans l'introduction de son ombre.

DE LA MATIÈRE

Le spectacle se structure en **cinq parties** : l'apéro, le dîner, le jeu, rêves et tisanes, et le retour.

J'attends que les comédien·ne·s soient engagé·e·s avant tout dans la matière de leurs actions : les légumes à couper, les ustensiles à laver, les cartes du jeu à trier, le son de la télévision à régler... Et je veux que ça rate, que ça mette du temps à se faire, que ce soit autour de cette matière que le drame se joue.

Au théâtre, je suis ému par des corps qui ont du mal à se dépatouiller avec eux-mêmes. C'est sur cette vulnérabilité que je travaille. Sans performance et sans virtuosité, les acteur·rices prendront le risque d'attendre vraiment, s'appliqueront à retarder leur jeu, et peut-être à perdre, à désapprendre.

Mon spectacle tient sur un manque fondamental, une absence inacceptable. La figure principale n'est pas là. Tout l'enjeu est de la faire exister, qu'elle soit présente partout, dans l'air, comme une vapeur au-dessus d'un plat qu'on

n'arrive pas à dissiper. J'aimerais qu'on sente « *la présence de sa présence* ». Pour cela, **le jeu se doit d'être en retrait, en pause, en attente. Comment trouver cette retenue ? Comment contenir l'action ?**

Il y a deux ans, j'attendais avec ma mère de savoir si ma grand-mère allait mourir. On a surtout regardé la télévision. On parlait peu ; pas de ça ; mais la fauchuse était partout.

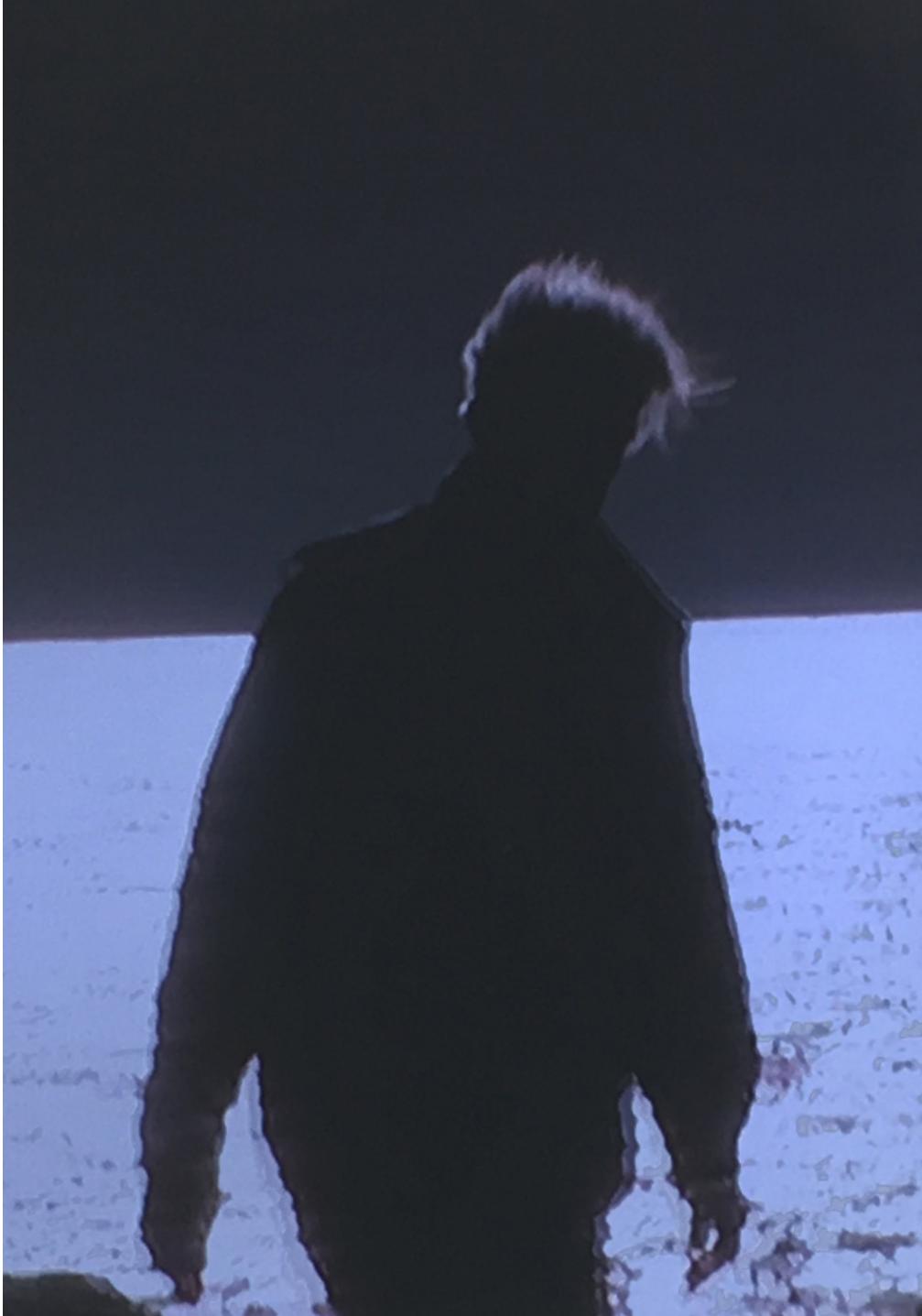
Avec Orso je tâcherai de rendre cette tension sensible sans l'expliciter. **Je crois à la capacité du théâtre de convoquer sans dire, d'exprimer sans parler ; c'est pour moi sa force, sa délicatesse.**

La séparation entre l'action et le texte chez **Tadeus Kantor**, la pensée du silence chez **Claude Régy**, le « *monologue intérieur* » de **Krystian Luppa** m'ont beaucoup apporté. Depuis mon premier spectacle, *Nel mezzo*, j'expérimente à tâtons, sur ces traces, une méthode qu'il s'agirait de convier à nouveau frais pour Orso.



UNE ÉCRITURE EN DEUX TEMPS

Dans mes deux précédentes créations, *Nel mezzo* (2021) et *Always on my mind* (2022) le point de départ était un poème qu'il s'agissait d'éprouver au plateau, de n'en garder que l'émotion ; la trace. Pour Orso, je me suis confronté à une situation dont l'unité de temps, de lieu et d'action figuraient d'emblée une scène de théâtre. La puissance dramaturgique de ce dispositif m'a invité pour la première fois à écrire un texte strictement dramatique. Néanmoins, je choisis de poursuivre ma méthode, en considérant le silence comme un élément dramaturgique fondamental, persuadé que son écriture passe par l'épreuve du plateau. L'écriture du texte se fait donc avant, pendant et après les répétitions.



1 Un spectacle d'abord silencieux

Le premier travail de répétition consiste à s'imprégner du huis clos de la maison et de l'épreuve du temps, sans parler. **Pour éprouver l'attente, l'hyper-présence des corps vivants, l'hyper-absence du corps mourant, la patience et l'urgence de la situation, il m'a semblé indispensable de commencer à jouer en silence.**

Pour conquérir la nécessité des mots, trouver leur juste place, j'ai l'intuition qu'il faut d'abord faire parler les corps dans l'espace. Ce n'est qu'à partir du travail de ces corps en mouvement que les mots refont surface.

2 Une écriture suggestive et distanciée

En me remémorant ce que j'ai vécu et en observant des situations similaires, je remarque toujours un décalage entre ce qui est vécu et ce qui est dit, entre l'émotion et son expression, entre le vivre et le dire.

Dans l'écriture d'Orso, je fais exister plusieurs langages et les mots dits sur scène n'en sont qu'un parmi d'autres : je cherche aussi en-deçà, au-delà, entre les mots, ce qui s'exprime.

Il me semble que considérer vraiment ce que peut le théâtre, et ce que veut dire écrire pour lui, c'est approfondir toutes les formes de discours possibles sur un plateau ; d'éprouver leur contraste, leur contradiction et leur compatibilité étrange.

J'écris donc un premier texte que je livre aux comédien·ne·s au début des répétitions ; et un second texte, une fois l'écriture du silence expérimentée en jeu, en scénographie, en lumière et en son.

GÉNÉRIQUE

Écriture et mise en scène

Félix Loizillon

Assistanat à la mise en scène

Célestine Fisse

Dramaturgie

Marin Morel

Avec

**Yumi Narita, Marie Rahola et
Remi Mesnard**

Scénographie

Juliette Baigné et

Luna Duchaufour-Lawrance

Création lumière

En cours

Création sonore

En cours

Développement, production,
diffusion, administration

Pierre Moinet & Fanny Paulhan

Deux films, en parallèle de cette
création, ont été réalisés :

Santa Maria Kyoko

<https://vimeo.com/892068460>

Mot de passe : Kyoko_h264!

Le Rêve d'Orso

<https://vimeo.com/914403016>

Mot de passe : Felshandy16

page 1. Gino De Dominicis
page 2 et 3. DR
page 4. Wichaya Artamat
page 5. Roman Opalka, Anna & Bernhard Blume, Corinne Day, DR
page 6. Florence Paradeis, Le Bal
page 7. DR
page 8. Alain Cavalier, Jonas Mekas
page 9. Romeo Castellucci
page 10. Guido Mokafico



PRODUCTION



Production

Compagnie Le Chameau

Coproduction

Anis Gras, Le Lieu de l'autre

Nouveau Gare au Théâtre

Soutiens

RAMDAM - un centre d'art

Collectif 12

Montévidéo -

Lilas en Scène

Projet soutenu par

**le Ministère de la Culture –
Direction régionale des affaires
culturelles d'Île-de-France**

Et par le **Fonds d'Insertion pour**

Jeunes

Artistes Dramatiques,

D.R.A.C. et Région SUD

CONTACTS

Pierre Moinet

pierre.moinet.pro@gmail.com

Félix Loizillon

felloizillon@hotmail.fr