



COMÉDIE-FRANÇAISE

V<sup>x</sup>-COLOMBIER

---

ÉCLAIRAGE PÉDAGOGIQUE



© Jean-Louis Fernandez

# Le Silence

de Guillaume Poix et Lorraine de Sagazan

d'après l'œuvre d'Antonioni

Mise en scène Lorraine de Sagazan

Avec Julie Sicard, Stéphane Varupenne, Marina Hands, Noam Morgensztern et Baptiste Chabauty

31 janvier > 10 mars 2024

THÉÂTRE DU V<sup>x</sup>-COLOMBIER

Éclairage pédagogique par Laurence Cousteix, professeure de lettres et de cinéma



**GOUVERNEMENT**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

### « D'APRÈS ANTONIONI »

Si l'on peut désormais régulièrement voir au théâtre des adaptations de films, comme ce fut le cas pour *Les Damnés* d'Ivo van Hove d'après le film de Visconti (Comédie-Française, 2019), ou bien *Welfare* de Julie Deliquet d'après le film de Frederick Wiseman (Théâtre Gérard Philipe, Centre national d'art dramatique de Saint-Denis, 2023), *Le Silence* n'est pas adapté d'un film d'Antonioni en particulier mais nourri de son œuvre en général. Il ne s'est pas agi pour Lorraine de Sagazan et Guillaume Poix de reprendre un scénario mais de puiser leur inspiration à la source du cinéma de cet immense créateur de formes, et d'opérer des variations à partir de ses thèmes de prédilection et de ses motifs récurrents. Le cinéma d'Antonioni est pour ainsi dire une matière que retravaillent les artistes pour trouver une forme de théâtre expérimental. Et bien que le spectacle puisse s'apprécier sans qu'une connaissance précise de l'œuvre d'Antonioni soit attendue, le public plus familier de son cinéma reconnaîtra les éléments qui font notamment écho à ses films. *L'Avventura*, *La Notte*, *L'Éclipse*, *Blow up* : autant de films où l'on retrouve ce qui va nourrir le spectacle, à savoir le silence, la présence parfois envahissante des objets, les personnages en crise, l'après-coup, la disparition et le mystère persistant.

### LE SILENCE EST « TOUT SAUF UN VIDE » Lorraine de Sagazan

« Histoire de deux époux qui n'ont plus rien à se dire. Enregistrer pour une fois non pas leur dialogue mais leurs paroles, leurs paroles silencieuses. Le silence comme dimension négative des mots.»

Michelangelo Antonioni, « Le Silence »,  
in *Ce bowling sur le Tibre*

Le choix du silence, non pas comme absence de son mais comme absence de parole, peut sembler un choix radical, voire antithéâtral tant le théâtre semble traditionnellement le lieu du texte et du verbe. La parole n'est pourtant pas absolument absente du spectacle, quelques mots sont prononcés, notamment par le personnage de l'écrivain qu'interprète Stéphane Varupenne (« Bonsoir ! », « Pardon », « Vous avez recommencé à travailler ? »). Mais la parole est soit éparse soit entravée, comme lorsque le personnage joué par Julie Sicard tente de s'exprimer et qu'elle ne parvient qu'à un laborieux bégaiement. Les voix enregistrées ou diffusées (message téléphonique, méthode d'italien, émission de radio) l'emportent largement sur les voix vives. Cette réduction de la parole a pour effet de créer chez le spectateur et la spectatrice une attention visuelle accrue, un état d'acuité et de concentration inédit. Ce ne sont plus les mots mais les corps, les attitudes, les gestes qui nous racontent une histoire, sans pour autant qu'il s'agisse de pantomime. C'est au public qu'il revient de déchiffrer les signes, parfois discrets, qui ne s'offrent



© Jean-Louis Fernandez

qu'à sa vue. Le corps mutilé du personnage joué par Julie Sicard, son nez qui saigne, les cheveux qu'elle perd, nous racontent en silence, par une accumulation d'indices qui demandent notre attention, l'histoire de sa maladie. Le visage fatigué du personnage joué par Marina Hands, la façon névrotique dont elle se brosse les cheveux nous parlent de son mal être, de sa crise intérieure, de même que ses déplacements erratiques, l'adultère furtif avec l'écrivain. L'épuisement se lit également sur le visage et sur le corps de Noam Morgensztern, entrant en scène avec de lourds sacs cabas, sans que ne soit formulée l'épreuve qu'il a traversée. Comme dans le film *La Nuit* (*La Notte*, 1961) d'Antonioni où nous n'avons accès qu'au visage triste et mutique de Lidia, dont les déambulations silencieuses dans Milan dessinent le chemin de sa mystérieuse et sublime mélancolie.

Le silence fait paradoxalement vivre les objets sur la scène : les meubles, les livres, la balle de tennis, la carafe d'eau ne sont plus simplement des accessoires mais des éléments signifiants, qui prennent une place aussi grande que les personnages. Ceci n'est pas sans rappeler l'ouverture de *L'Éclipse* (*L'Eclisse*, 1962), autre film d'Antonioni où l'on découvre, dans un intérieur bourgeois surchargé d'objets, un couple éreinté qui se sépare après une nuit de discussion. La vie des objets concurrence les personnages, les décentre, dans une mise en scène que Lorraine de Sagazan veut « post-anthropocentriste » et qui accueille, dans cette même idée, la présence d'un chien. Les bruits qu'émettent les objets, amplifiés par un système de micros cachés dans le décor, deviennent des sons de premier plan, mettant les spectateurs et les spectatrices dans une situation d'écoute tout à fait singulière, leur offrant une expérience perceptive inédite.

### « QUAND TOUT A ÉTÉ DIT, QUAND LA SCÈNE MAJEURE SEMBLE TERMINÉE, IL Y A CE QUI VIENT APRÈS », Antonioni, *Cinéma 58*

Dans nombre de ses films, Antonioni déploie une dramaturgie de l'après-coup. Si le couple que forment Lidia et Giovanni dans *La Nuit est en crise*, c'est pour une raison antérieure qui ne nous sera pas donnée. Si Giuliana dans *Le Désert rouge* (*Il deserto rosso*, 1964) éprouve un mal-être qui confine à la maladie, c'est en raison d'un événement traumatique qui appartient au passé. Dans *L'Éclipse*, de façon radicale, le film commence quand tout est déjà terminé entre Vittoria et Riccardo. Antonioni s'intéresse en effet moins aux faits qu'à leur répercussion sur les êtres et le monde. Le spectacle se situe lui aussi dans l'après-coup, le drame y est antérieur, mystérieux. Mais cette catastrophe qui a déjà eu lieu insiste dans le présent, pèse comme une ombre portée sur les êtres que nous voyons vivre. Des indices permettent à chaque spectateur et spectatrice d'imaginer ce drame dont on ne nous dira rien : les yeux rougis du personnage joué par Noam Morgensztern, la douleur du personnage incarné par Marina Hands, le coup de téléphone de la grand-mère (voix de Nicole Garcia), les vêtements d'une fillette,



l'attitude affligée des proches... Le spectacle se déploie dans un temps d'après la perte, un temps du deuil, de l'impossible réparation.

Comme les femmes antonioniennes que sont Lidia, Giuliana ou Vittoria, le personnage joué par Marina Hands est une figure de la détresse, de cette « maladie des sentiments » dont parle le réalisateur dans nombre de ses entretiens. Prostrée sur le canapé, épuisée ou vaguement saoule, sa fêlure intérieure est sensible dans chacun de ses gestes et mouvements, sans qu'on ne puisse l'expliquer d'emblée. L'écran suspendu au-dessus de la scène fait apparaître à un moment un post-it dont on peut que penser qu'il dit son état intérieur, sa demande : « Amore per favore ». Cette détresse physique et psychique qui la ronge explose littéralement à la fin du spectacle en une étonnante danse, entre la transe et la danse de Saint-Gui qui culmine in fine en un cri tragique, lequel déchire le silence comme celui d'Irma à la fin du *Cri* (*Il grido*, 1957) devant le suicide de son ancien amant.

### « LE MYSTÈRE EST PLUS INTÉRESSANT QUE N'IMPORTE QUELLE EXPLICATION. » Antonioni, *Quatre Hommes en mer*

La disparition est un des grands motifs du cinéma d'Antonioni : dans *L'Avventura* (1960), Anna disparaît, dans *L'Éclipse*, les personnages disparaissent, dans *Blow-Up* (1967), un cadavre disparaît, et peut-être même que toute l'enquête disparaît à la fin du film. Dans *Professione : Reporter* (*Professione: reporter*, 1975), c'est un homme qui décide de disparaître en se faisant passer pour mort. Le spectacle reprend ce motif : quelqu'un semble avoir disparu, dont on ne sait qui il est, et entraîne le spectateur dans une enquête qui ne mènera à aucune certitude définitive.

Le spectacle invite le spectateur à mener cette enquête à la manière de Thomas, le personnage principal de

*Blow-Up*. Le Silence en effet ne cesse de faire écho à ce film où un photographe pense avoir été témoin d'une scène mystérieuse dans un parc et croira découvrir qu'il s'agissait d'une scène de crime en agrandissant progressivement les photos qu'il y a prises. Sur la scène, l'écran en suspension, qui fait défiler des images en noir et blanc, rappelle les photos punaisées en hauteur par Thomas dans le film. Les images qui défilent donnent à voir des paysages, des objets, des compositions parfois oniriques (le visage de Noam Morgensztern dans le sable), des mots (« baignade interdite »). Le public les met en relation, par un effet de montage intérieur, en même temps qu'il les relie avec les éléments visibles sur le plateau, et tente de recomposer l'histoire, à la manière d'un puzzle. La mise en scène joue ainsi de la continuité en faisant se mouvoir les acteurs en continu, à la manière d'un plan-séquence cinématographique, mais aussi de la fragmentation par l'utilisation de la vidéo et des images hétéroclites qui s'ordonnent en un récit intérieur propre à chacun des spectateurs et des spectatrices. Sommes-nous dans l'après-coup de la perte tragique d'un enfant ? Que peut-on affirmer avec certitude ? Le spectacle maintient jusqu'au bout l'énigme en refusant l'effet de clôture. À la fin, l'écran montre une image de vers de terre en mouvement et en couleur. Un lent zoom défigure progressivement cette image à la fois animale et macabre pour ne plus donner à voir qu'un magma informe, qui

renvoie au grain exagérément grossi des photos de *Blow-Up*. Le visible se dissout, en même temps que l'explication s'évapore. Qui est cet énigmatique personnage en T-shirt blanc déjà présent sur la scène alors que le public entre dans la salle, et qui restera muet tout au long du spectacle, dévisageant le public d'un air à la fois hagard et halluciné ? Pour Lorraine de Sagazan, il « offre sa simple présence – il nous envisage. Son regard, serein et attentif, nous interroge sur notre place de spectateur, de spectatrice. Il est une pure surface de projection, hors de la fiction et de toute caractérisation de personnage. Il représente, d'une certaine manière, cette page sur laquelle tramer nos énigmes, nos sensations, ou notre désir de sens. Comme une étape au-delà du silence, il nous invite à considérer la présence sans effet ni logique de production. Il est. » Alors même que nous pensions avancer dans notre enquête intérieure, son opacité offre une résistance à la tentation d'une explication définitive. Notre volonté de savoir rebondit ainsi jusqu'au bout sur le visible, à la manière de cette balle de tennis présente sur la scène dès l'ouverture et qui fait nécessairement écho à la mystérieuse partie de tennis imaginaire sur laquelle se termine le film d'Antonioni.



© Jean-Louis Fernandez